1e JAARGANG Nr 3
16 FEBRUARI 1942



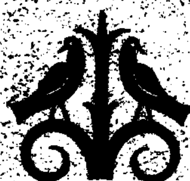
JOHN RAEDECKER
A D E L A A R

DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

INHOUD

De foto op den omslag is van A. Erequin



DE SCHOUW

VEERTIENDAAGSCH ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER, GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

HOOFDREDACTEUR: Prof. Dr T. GOEDEWAAGEN
Eindredacteur: Henri Bruning. Administratie: Uitgeverij „De Schouw", Nieuwe Havenstraat 40, 's-Gravenhage, Telefoon 111263, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactie-secretaris, Nwe Havenstraat 40, 's-Gravenhage. Bij ongevraagde bijdragen postzegels voor mogelijke terugzending insluiten.

Abonnementsprijs voor niet-leden van de Kultuurkamer: voor Nederland f 10.— per jaar; voor buitenland f 15.— per jaar; losse nummers f 0.50 per nummer.

DROOM EN DAAD

DOOR Dr J. VAN HAM

Wie de werkelijkheid van den dichter als droom karakteriseert, zegt met deze constateering van dichter[illegible]n arbeid zeker niet voldoende. Als we deze karakteriseering van het kunstenaarschap immers zoo geïsoleerd laten staan, bezitten we niets anders dan de burgerlijke misvatting over den kunstenaar: den kunstenaar als den nutteloozen droomer van een wereld buiten het dagelijksche heden. De litteraire [illegible]eur, die nauw met deze misvatting verbonden staat, uit of naar het burgerlijk realisme om den [illegible] van dichtbij te kunnen controleeren en den [illegible] niet verwarrend in het leven te laten intreden, [illegible] werken van licht vermaak, omdat deze lectuur [illegible] sérieux genomen behoeft te worden.

Het spreken over den dichterlijken droom is niet [illegible], maar onvolledig.

De droom staat in directe correlatie met de daad [illegible] het verlangen naar de daad. Zonder daad geen [illegible], zonder droom geen daad dan de zuiver auto[illegible]sche. Wie den droom isoleert van de daad, kan [illegible]room slechts zien als iets bizars. Uit alle eeuwen [illegible]nen we echter den droom, die het verleden wakker [illegible] en den droom, die de toekomst openlegt.

De droom van den kunstenaar is daarin van den [illegible] van ons halfwaken onderscheiden, dat hij in [illegible] bepaalde phase tot bewustheid wordt en daarin het [illegible]ste verder wordt geleefd. Evenals elke droom [illegible] voort uit de werkelijkheid voor den droom [illegible] verlangen naar een nieuwe werkelijkheid. De [illegible] steunt op het verworvene en grijpt naar het [illegible]bereikbare.

De droom verbindt oude en nieuwe werkelijkheid, dat is meer dan de Tijd verstaat, het is het element, dat het eene geslacht verbindt met het andere, het element der onsterfelijkheid.

De droom kan ook zijn de vlucht uit de daad; de zoete glimlach van den in den droom geborgene heeft overeenkomst met den lach der onnoozelheid. De daadlooze droomen geven een kort oogenblik de illusie van bij den strijd en het leed van de wereld niet betrokken te zijn.

De droom heeft zijn zin verloren, als hij niet tot in de daad doorgedroomd wordt, als hij geen bezieling tot de daad kent. Er is zinlooze, onvruchtbare kunst. Het dichterleven is echter niet onvruchtbaar en overbodig, als het heimwee is naar de daad. In de werkelijkheid ligt niet alleen de bron, maar ook de zin der verbeelding, in de daad de zin van den droom. De dichter, die zich deze correlatie niet bewust wordt, mag zich niet beklagen, als zijn volk voor zijn kunst geen belangstelling toont.

Deze opmerking over de belangstelling voor de kunst is zeer terloops; het is allerminst de bedoeling direct verband te leggen tusschen populariteit en het voldoen aan den hoogsten eisch der activeering. Daarvoor hangt deze belangstelling te zeer ook van andere factoren af. Het was meer mijn bedoeling om iets te zeggen over de roeping van den kunstenaar dan om een verklaring en een wettiging te zoeken van de onverschilligheid, waarmee het Nederlandsche volk staat tegenover een groot deel der vaderlandsche letter-

kundige productie, al is deze onthouding voor een deel een gezonde intuïtieve zelfbescherming.

Uit den droom van den kunstenaar klinkt, als het goed is, de wekroep tot de daad. Men versta mij goed: tendenzkunst, strijdend dichterschap, te lang ten onrechte miskend overigens, wordt door mij niet bedoeld, tenminste niet in de eerste plaats. Ik meen alleen dit: als ik het zinlooze dichterschap uitsluit, dan ontstaat dichterschap uit heimwee naar de daad. Een dichter meent iets te zeggen te hebben tot zijn volk, hij heeft een boodschap en door die boodschap is de kunst een activeerende kracht. Daarom zeggen we, dat een kunstwerk invloed heeft. Daarom wekt een boek reacties van toejuichende bewondering, van verheerlijking of van heftige verontwaardiging: hoe grooter kunst, hoe sterker reacties, hoe dieper de invloed, hoe meer daad. Zoo is dus een kunstwerk zelf een daad in onmiddellijk verband met de meest tastbare daadwerkelijkheid. Op elk punt van den droom vloeien droom en daad ineen.

Dit te beseffen doet den verantwoordelijkheidszin rijpen: verantwoordelijkheidsbesef bij de Overheid en bij den kunstenaar zelf. Er is bij het zich bezinnen op dit verantwoordelijkheidsbesef een gevaar: een te simplistische beschouwing van de tegenstelling goede en kwade invloed kan te ijverig maken in het treffen van beschermende maatregelen tegen booze invloeden. Een ijver zonder verstand werkt uitermate storend. Meer nog dan voor de Overheid geldt dit voor de kritiek. De stoornissen die de Overheid teweegbrengt, zijn wat in het oog springend misschien, maar beperken zich tot een enkel geval. Er is echter een soort critiek, die altijd een botsing is tusschen den schrijver en den recensent. Bij zulk een botsing blijft de recensent natuurlijk altijd staande. Hij plaatst zichzelf tusschen het boek en den lezer, bemiddelt niet, maar belemmert. Deze stoornis beperkt zich niet tot een enkel geval, maar is een dagelijks terugkeerende stoornis in het verkeer tusschen den schrijver en den lezer.

Het is natuurlijk noodzakelijk uit liefde tot het volk de gemeenschap tegen verkeerd gerichte kunst in bescherming te nemen; in alle tijden heeft men dit beseft. Van veel grooter belang is het echter, dat de kunstenaar zijn eigen verantwoordelijkheid beseft. Het is een van de grootste opgaven van elken tijd, van den onze wel in het bijzonder, om in dat verantwoordelijkheidsbesef een klaar inzicht te geven.

Er zijn twee misvattingen rond het verantwoordelijkheidsbegrip. Er zijn schrijvers, die bang zijn om nog te schrijven, als ze aan hun verantwoordelijkheid denken. Wie voortdurend aan de mogelijkheid denkt, dat door dit of dat iemand verkeerd beïnvloed zou kunnen worden, kan niet meer schrijven; dat is een benauwenis. (Hij is als een autobestuurder, die voortdurend overweegt, dat een tegenligger wel een fout kan maken). De kunstenaar die merkt, dat hij zoo niet schrijven kan, gooit het begrip verantwoordelijkheid als onbruikbaar overboord en zegt, zooals ik pas nog een van onze beste kunstenaars hoorde getuigen: je kunt alles schrijven, je weet immers niet, hoe het werkt.

De andere misvatting is dan ook het beroep op de vrijheid. Er bestaat echter geen vrijheid zonder verantwoordelijkheid. Vrijheid zonder verantwoordelijkheid is chaos. De hoogste vrijheid bezit dan ook alleen die het grootste verantwoordelijkheidsgevoel bezit. Verantwoordelijkheidsbesef wil zeggen, dat men het volledig voor zijn werk op durft nemen, omdat men weet, dat dit voortkomt uit de drift naar een goede vorm van leven.

R E M B R A N D T



DOOR PROF. Dr T. GOEDEWAAGEN

Sinds Potgieter, de romanticus, in het Rijksmuseum onze Gouden Eeuw herontdekte en Busken Huët, dichter bij den modernen geest, in het Land van Rembrandt de omgeving en de historische voorwaarden van den grooten schilder openlegde, is Rembrandt met den tijd het bewustzijn van ons volk steeds nader gekomen. Ons volk, dat zijn dichters, zelfs de grootste, [illegible] al te goed kent, heeft zijn grootsten schilder ten [illegible]ste niet vergeten. Het kent zich als het volk van Rembrandt; het ziet in Rembrandt een mythisch symbool van eigen waarde en kunnen en weet in die [illegible] boven alle wisselingen van economische en [illegible]ieke stelsels, boven alle maatschappelijke ver[illegible]ngen uit zijn cultuurwezen aanschouwelijk [illegible]gevat.

Rembrandt is niet alleen een Nederlander, maar [illegible]erlander, de samenvatting van alle wenschen, droomen en daden van ons volk, gisteren, heden en morgen. Hij is onvergankelijk en onvervreemdbaar [illegible], omdat hij ons aller wezen personifieert, omdat [illegible] de spiegel van Nederlandsche kracht en begrensd[illegible] is, omdat zijn beschouwing van de wereld de [illegible]landsche wijze is, om wereld en leven te vatten! [illegible] Rembrandt is *de* Nederlander bij uitstek.

Maar ook is hij Hollander, geboortig uit het gewest, waar in dien tijd de kern van verzet tegen Habsburg en tevens de kern van positieven opbouw was gelegen. Willem van Oranje had Leiden tot een centrum van Hollands cultuur gemaakt. Daarnaast huisvestte de stad sinds generaties schilders van beteekenis, Lucas van Leiden, Jan van Goyen en Gerard Dou. En zoo zien wij daar Rembrandts jeugd omhooggestuwd door den cultureelen levenswil van een volk met fellen scheppings- en vrijheidsdrang.

Het werd in Holland, tijdens en na het Twaalfjarig Bestand, een vaart omhoog en Rembrandts levensschip werd omhooggedragen op den stroom van energie, die in die jaren — slechts vergelijkbaar met het oude Athene der Vijfde Eeuw — in de pasgeboren Republiek losschoot. Het land van Rembrandt was een land, waarin wetenschap en kunst, handel en nijverheid, scheepvaart en kolonisatiedrang naar de Verre Oost en de Verre West opschoten en voortstuwden op een wijze, zooals zelden een ander volk heeft beleefd.

In dit land Rembrandt, een Hollander van den zeekant, een kind van Hollands waternatuur, thuis tusschen vaarten en meren; een kind ook van Hollandschen volksaard, eenvoudig en onopgesmukt, zoowel

in zijn levenslust als in zijn ernstigen trant van denken en gelooven; vertrouwd met de deugden en ondeugden van alle Hollanders achter den duinrand en zoo gehecht aan vaderlandschen bodem, dat hij de geijkte reis naar Italië van alle kunstenaars dier dagen maar achterwege liet; een schepsel van de Noordzee en het Deltaland.

Niet toevallig is het, dat Vondel, de Renaissancist, de Rubens der letteren, hem verwijt, de „eerste ketter in de schilderkunst te zijn", omdat hij met zijn licht en schaduw den klaren vorm doorbreekt en omdat bij hem de sfeer de klassicistische vormgeving van haar absoluutheid berooft. Niet toevallig is het ook, dat Constantijn Huyghens, de aristocraat met het gezonde gevoel voor de eenvoudiger levenswaarden van zijn volk, waaruit hij sproot, zijn voorspraak bij Frederik Hendrik was, dat de Rotterdamsche dichter Heiman Dullaert, schrijver van eenige der simpel-schoonste en meest Nederlandsche verzen in onze letteren bij hem het penseel leerde hanteeren, en dat de groote waarnemer der levende natuur, Swammerdam, in zijn omgeving verkeerde.

Het Romanisme van zijn leermeester Pieter Lastman wierp de jonge Rembrandt spoedig van zich om in te gaan in de eeuwige waarden van zijn eigen volk: de sferische schoonheid van het land en zijn bewoners, de drang naar het eenvoudige leven en het leven der eenvoudigen, de vertrouwdheid met de dingen onmiddellijk om hem heen, wier kleinheid hij groot en weidsch wist te zien, de fijne kijk op menschelijke eigenaardigheden en bovenal een aan het zwaarmoedige grenzende ernst, waar het gaat om de „laatste vragen".

In zijn levensdynamiek, in de gespannen scheppingsdrift is Rembrandt evenzeer een kind van zijn tijd en zijn volk. Dezelfde Noormannendrang, die ons volk over zee en land naar buiten joeg, de wereld in, waar het zich thuis kon voelen, dezelfde vaart, waarmede in die eeuw de stevens van De Ruyter de Theems opvoeren, dreef ook den schilder door het leven heen. Maatschappelijk bekeken mag zijn leven tragisch heeten, omdat een bijna oppermenschelijke wil, met niets dan zich zelf rekening houdend, door innerlijk en uiterlijk noodlot ten val gebracht, in de ellende van miskenning en armoede ten onder ging. Maar naar zijn wezen beschouwd is dit leven eerder faustisch te heeten: deze mensch heeft tot zijn einde toe steeds weer het met moeite bereikte zelf te niet gedaan en ontkend; een doorloopende zelfbevrijding uit verworven vormen is het leven van dezen man, die in geen phase zijner ontwikkeling bevrediging vond, doch onverpoosd weer nieuw terrein ontgon.

Ondanks alle uiterlijke en ook innerlijke noodlottigheid in dit menschenleven zien wij dezen mensch toch in gestadige ontwikkeling rijpen naar zijn wezenlijke bestemming. Steeds weer bouwt een volgende periode op een vorige voort, steeds zuiverder treedt het wezenlijke aan den dag, steeds vollediger en concreter wordt het werk van den man, die als een groot levenskunstenaar niets van zijn ervaringen verloren liet gaan, doch alles in de laatste jaren tot synthese wist te brengen.

Kort zijn zijn eigenlijke leerjaren, want al spoedig vinden wij den jongen Rembrandt zelfbewust op zoek naar eigen vorm. Het zijn zijn Wanderjahre, waarin hij stralend van levenslust en scheppingsdrift, weldra aan de zijde van Saskia, zijn kunnen nu hier, dan daar beproeft. Hij geniet den rijkdom van het leven met volle teugen in een stadsgemeenschap, waarin zich allengs het goud en het goed uit Oost en West begon op te stapelen en waarin een zelfbewuste burgerij in den jongen staat haar levenseischen begon te stellen. In deze periode vindt hij de volkswijken, de Jodenbuurt, de stemmige woonkamers der patriciërs en de gedroomde praal van Oostersche levensvormen als zijn werkterrein. Het is een feest, een hoogtij vol avontuur, een proeftijd, waarvan de Nachtwacht het proefstuk levert, de rijpe vrucht van verre reizen in de landen van werkelijkheid en droom, van realiteit en phantasie.

Later, na den dood van Saskia, is het werk stiller en meer verdiept geworden, maar in den man Rembrandt blijft de herinnering van den juvenis speurbaar. Zooals de jonge man meer naar buiten leeft en zichzelf, zijn vrouw en zijn omgeving met een zekere bravour weergeeft, zoo zal straks de volwassen man, door het lot geslagen zich naar de kern der dingen keeren. Maar die verandering is geen abrupte afkeer van het oude, doch een voortontwikkelen van nieuwe vormen uit mogelijkheden van het oude. Deze levenskunstenaar houdt zelf het roer in handen, ook of juist als het noodlot hem wil breken.

Dit noodlot kwam in 1642 over hem. Saskia stierf en zijn populariteit begon te tanen. Maar in niets is zijn kracht gebroken, ja zij verdubbelt veeleer, als hij allengs het barocke en phantastische laat varen en alles zich verinnigt en verinnerlijkt in werken als de Heilige Familie van 1646, de Barmhartige Samaritaan van 1648 of groote monumentale gestalten als de Staalmeesters van 1661 op het doek komen; symbolen van een levende en vastbesloten samenleving, die in Oost en West een imperium schiep en bij gelegenheid, als het noodig bleek, een Stadhouder kon trotseeren; een iconographie van burgertrots.

Het zijn de werken van zijn rijpen mannenleeftijd, waarin de vaste hand het heeft gewonnen en de onderzoekingstochten der jonge jaren slechts als herinnering nog meedoen. Het is belangwekkend om bij Rembrandt de verschillen in behandeling van hetzelfde thema na te gaan! Stel eens de beide Anatomische



ZELFPORTRET REMBRANDT

Lessen naast elkaar of de Emmausgangers in de verschillende stadia. Vergelijk de Bijbelsche Verhalen uit ver uiteenliggende phasen van ontwikkeling. Het beeld van den faustisch levenden mensch wordt duidelijk: een leven, waarin de herinnering bepalend is, inzooverre iedere verdere levensvorm aan een vorige herinnert, doch er toch immer ident mee is. De faustische mensch is hij, die zich nimmer laat breken,



BEDELAAR

maar zich altijd uit eigen kracht ontwikkelt naar eigen bestemming.

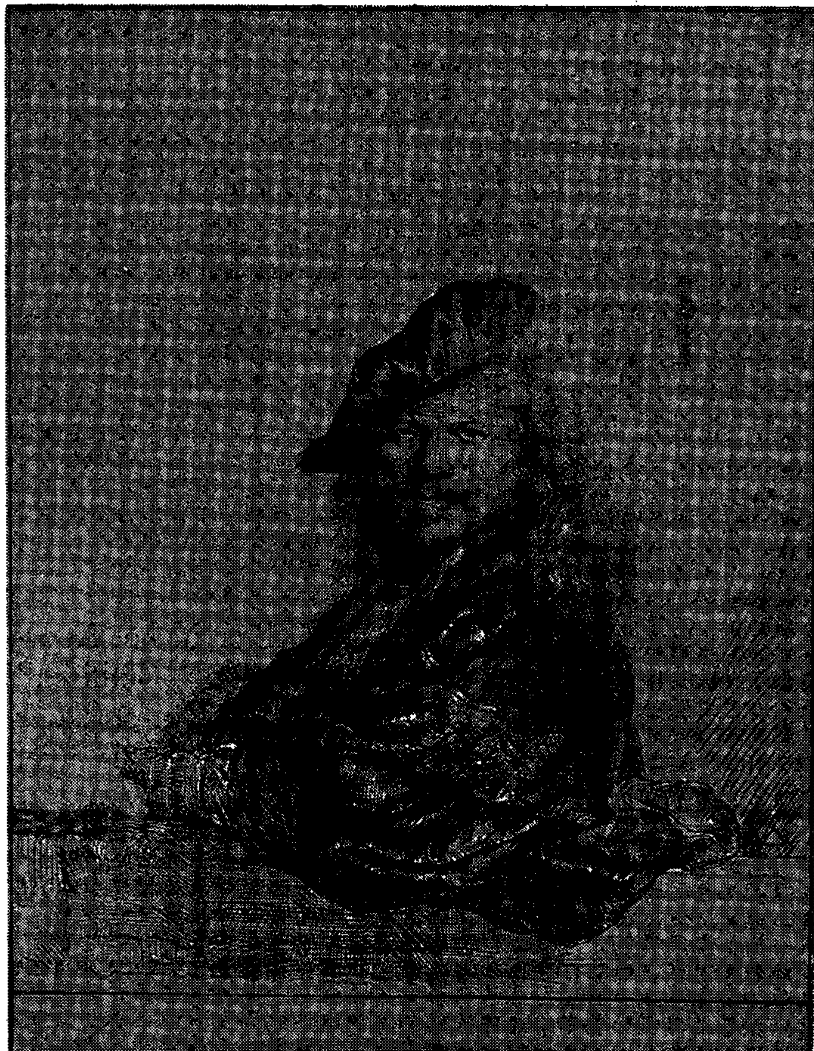
De laatste bestemming van Rembrandt was de mystische aanschouwing en verbeelding van de meest innige gemeenschap tusschen mensch en mensch. In zijn laatste jaren schildert hij de z.g. Joodsche Bruid, beeld van twee jonge menschen in den eersten bloei van hun liefde; de Verloren Zoon; de Familiegroep in Brunswijk; David en Saul en voor alles zichzelf, verouderd en soms haast al uitdoovend vuur, maar met den glimlach der wijsheid als de overwinning op het leven.

Leg de werken uit deze laatste, mystische, periode naast die der jonge. Ge ziet de laatste synthese overal reeds aangekondigd en in aanleg en kiem aanwezig, en het werk van den wijzen man herinnert steeds aan dat van den vurigen levensminnaar, die met licht en schaduw wist te tooveren. Gij ziet in het spel van weleer de ernst der laatste jaren en in den wereldschen geest der jeugd de levenswijsheid van den grijsaard.

In dit leven spiegelt zich alles in elkaar en herinnert alles aan elkaar. In den faustischen mensch is een innerlijke wet werkzaam, die zijn leven tot kunstwerk maakt.

Zoo was Rembrandt een levenskunstenaar, die ook in zijn leven stralend licht en alles verslindende duisternis te mengen kreeg, maar bleef heerschen met macht en genie. In de laatste zelfportretten kijkt hij zichzelf aan met een blik, die het wezenlijke herkent en zich van wanen bevrijd heeft. Het is de triomfantelijke macht der wijsheid, die over dood en verdrukking heeft gezegevierd.

TITUS



ZELFPORTRET

Uit dit leven kwam het werk omhoog, een unicum in de geschiedenis der schilderkunst.

Goethe en Langbehn hebben Rembrandt een denker genoemd. En eigenlijk is ieder schilder van beteekenis een denker en geeft ieder werk van groot formaat een wereldbeeld, een wereldbeschouwing. Alle kunst is in aanleg philosophie en hoe grooter een kunstwerk is, des te duidelijker zal het, wellicht onbewust voor den schepper, een denkinhoud hebben.

De groote Italianen, Leonardo, Michel Angelo, zijn denkers geweest, wier penseel de gansche wereld heeft omvat. Zij schilderden het wereldbeeld van het Katholicisme en Klassicisme. Het was een wereldbeeld, waarin heilige dingen, menschen en machten zich in strijd bevonden met het aardsche en profane leven of dit leven trachtten te heiligen door de kracht van het geloof.

Ook Rembrandt was een denker, maar zijn denkend schilderen had anderen inhoud dan dat der Zuidelijke Renaissancisten. Hij is een denker, die heel het leven en heel de wereld als een organische eenheid en als een zich ontwikkelend geheel aanschouwt; die in tegenstelling tot een denken, dat klare en afgesloten vormen wil, alles om en in zich als een eeuwig worden verstaat.

Zie de natuur en den mensch bij Rembrandt. Zie den mensch als werker, strijder en gelooven op zijn doeken, waar alles in elkaar overgaat, waarin het heilige en het profane geen gescheiden grootheden of werkelijkheden zijn en de grenzen tusschen beide veelal vervagen.

Rembrandt heeft het alledaagsche als goddelijk gezien en het goddelijke in de sfeer van het eenvoudig menschelijke gebracht. In zijn wereld is geen plaats voor schoone en leelijke dingen: hij heeft de schoonheid van het leelijke ontdekt, als hij een opengesneden lijk, een opgespalkte os schildert, of Ganymedes, den lieveling van Zeus, niet als schoone jongeling, maar als een schreeuwend wicht in zijn verbeelding ziet. Een denker is Rembrandt, die niet alleen het licht om de dingen der natuur weet te tooveren en evenals zijn tijdgenoot Huygens het licht als het wezen der ruimte begrijpt, maar evenzeer in dat licht het innerlijk weet te geven. Spengler noemt het Rembrandtieke „rätselhafte Braun", dat eigenlijk geen natuurlijke



ZELFPORTRET

kleur is de „Farbe der Seele". Rembrandts kleur is de kleur der intimiteit, de kleur van zelfbekentenis en vergeestelijking. Rembrandt is een denker, wiens wereldbeeld alomvattend en tevens organisch is. In dit wereldbeeld niets van star dualisme of pluralisme, maar slechts een gespannen bewegelijkheid, zooals ook zijn leven vertoont, waarin alleen het veranderen zelf het onveranderlijke is, waarin alle „zijn" slechts openbaring van het ondeelbare Leven is. Rembrandt heeft eigenlijk geen dingen of menschen geschilderd, doch slechts het leven, zooals het zich als ding en mensch openbaart. Daarom is zijn werk ook volkomen on-klassicistisch en, als men wil, barbaarsch, zij het dan ook naar het woord van Langbehn „feinste Barbarei".

Het is vaak een lof, wanneer wij hier in het Noorden met zijn gedempte sfeer, barbaarsch of „Gothisch" worden genoemd. Wat het Zuiden met zijn strakker vormen barbaarsch acht, is juist ons wezen, is juist het wezen van den Germaanschen mensch.

En ook Rembrandt is Germaansch van aard. Zooals de levensruimte en werkruimte, die hij ter beschikking kreeg, Germaansch is, zoo is het met zijn leven en zijn werk, zijn wereldbeeld.

Deze Hollander, wiens land, leven en werk wij als het onze voelen, is meer dan een Hollander alleen. Wij willen dit „meer" nu eens niet het universeele in Rembrandt noemen, maar willen het als het Germaansche karakter van zijn kunst trachten te verstaan.

Zooals het Germaansche wezen zich in de muziek, in wetenschap en wijsbegeerte zijn hoogste vormen in Duitschland heeft geschapen, zoo vindt het zijn schilderkunstig hoogtepunt in het land aan de monden der groote rivieren, waar de wolken eeuwig veranderend in de wateren spiegelen. Hier in een randcultuurgebied van het Rijk, waar men in de tijden, waarin hij leefde, noch politiek, noch cultureel tusschen de Nederlanden en het Rijk een klove zag, hier werd de stamgeest der Germaansche cultuur schilder, portrettist van zich zelf.

Zooals de mensch Rembrandt, de faustische zelf-

overwinnaar, de zoeker naar steeds ruimer ruimten en dieper diepten in zijn leven niet alleen den Hollander, maar ook den Germaanschen mensch vertegenwoordigt, evenzoo is zijn wereldbeeld, dat in zijn werk werd neergelegd, Germaansch van ziel en lijf. Rembrandt heeft geschilderd, wat bijv. Duitsche denkers over en aan de wereld hebben overdacht: Cusanus, Leibniz, Schelling, Hegel en Nietzsche, die allen de wereld en het leven als een wordende eenheid zien of als een ontwikkelingsproces, dat in eenheid van tegendeelen zijn gang gaat. Zoo heeft ook Rembrandt starre tegenstellingen overbrugd en licht en donker als verwante machten tegen elkaar afgewogen. In zijn wereldbeeld is alles wisseling en beweging als wolken en water van het land van herkomst. Maar de eeuwige wisseling, die hij schildert, is evenzeer het fatale karakter van den Germaanschen mensch. Het Germaansche werelddeel is het wordende werelddeel, dat nooit klaar is, omdat het steeds weer eigen vormen overwint. De onophefbare Germaansche onrust woelt ook in dezen zoon van Holland. Het ruige, vormlooze, barbaarsche, dat hem verweten is, is het wezen van den Germaanschen mensch, door klassicistischen bril gezien en niet begrepen.

Een halve eeuw geleden, in een periode der Duitsche cultuurgeschiedenis, die ook door Nietzsche om haar vervlakking is gelaakt, heeft Langbehn Rembrandt als Erzieher en redder van Duitschland uit zijn graf opgeroepen. Rembrandt gold hem als het „Prototyp des deutschen Künstlers" en het groote voorbeeld voor de „deutsche Bildung": „Die Entwicklung Deutschlands, Europas, der Welt spitzt sich nach dem Nord-Westen zu; auf geistigem Gebiet ist Rembrandt hier die nächste Station der Entwicklung". Steding heeft Langbehn zijn Wilhelminische standpunt verweten en hem met Huizinga en anderen gesteld met degenen, die de idee van het Rijk niet hebben begrepen.

Wij zullen er ons niet verder in verdiepen. Maar wel willen wij hier uitspreken, dat in de revolutionnaire ontwikkeling der komende jaren, ook op cultureel gebied, Rembrandt als een der groote dragers van Germaansch cultuurgoed zal leven. In de Germaansche bewustwording dezer jaren, nu de strijd tusschen

DRIE ZELFPORTRETTEN
VAN REMBRANDT









REMBRANDT
FLORA

cultuur en chaos wordt gestreden, zal men den schilder van licht en duisternis uit een ander licht bezien dan onze vaderlandsche cultuurgeschiedenis tot nu toe heeft gedaan. Voor ons is Rembrandt een mensch als Bach of Hegel: weliswaar gesproten uit een der Germaansche landen, maar niettemin gemeenschappelijk bezit van den geheelen stam. Zoowel politiek als cultureel behoort de nationale hoogmoed tot het verleden. Elk volk heeft zijn talent ten dienste van het grooter Europeesch geheel. Zelfbewustzijn daarentegen sluit dienstbaarheid niet uit maar in. Nederland is in Rembrandt van zich zelf bewust geworden. Rembrandt is de Nederlander. Maar het land van Rembrandt eert zijn grooten zoon niet als bezit voor zich zelf alleen, doch als een der grootste en edelste scheppingen van den Germaanschen geest.

DE CULTUREELE TAAK VAN DEN OMROEP

DOOR Dr. Ing. W. A. HERWEIJER

De draadlooze telefonie is nog jong. Reeds spoedig slaagde men er in, behalve de spraak, ook andere geluiden over te brengen en weldra weerklonk, alhoewel nog gebrekkig, de muziek in de schelpen van de koptelefoon. De luidspreker kwam en begon, evenals de radio-ontvanglamp, zijn zegetocht. Snel vervolmaakte de techniek de installaties voor het uitzenden en ontvangen en een vlekkelooze overbrenging over duizenden kilometers van Schubert's Unvollendete behoort nu reeds tot de mogelijkheden, welke niemand meer kunnen verbazen.

Alvorens deze cultureele taak te kunnen vaststellen, dienen wij echter eerst nog na te gaan, hoever de mogelijkheden en de invloed van den Omroep reiken. Kort samengevat zou men hieromtrent kunnen zeggen, dat de pers haar plaats als „koningin der aarde" niet meer alleen bekleedt, doch feitelijk reeds is overvleugeld door de radio.

Door middel van de radio, is het mogelijk een geheel volk en zelfs een geheele wereld direct te doen medeleven met de gebeurtenissen. Voordat een zetmachine in beweging komt, is het nieuwsbericht reeds door den aether omgeroepen. De redevoering van een staatshoofd wordt beluisterd door millioenen, zijn geestdrift plant zich op hen over en zoo bereikt de Omroep een veel diepere uitwerking dan de best opgemaakte redevoering in de dagbladen.

Zonder de pers overbodig of minder belangrijk te hebben gemaakt, neemt toch de Omroep een belangrijke plaats in. De tijd is dan ook niet ver meer, waarop groote publieke instellingen, welke belang hebben bij publicatie, niet uitsluitend een „perschef" maar zeer zeker ook iemand in dienst zullen hebben die de berichtgeving door middel van de radio zal moeten behartigen. Het is begrijpelijk, dat een dergelijk machtig instrument niet ongecontroleerd in particuliere hand kon blijven. In ons land heeft de ontwikkeling van de staatsbemoeienis op dit gebied uiteindelijk geleid tot de oprichting van de Rijksradio „De Nederlandsche Omroep". In dit kader kan onder vermijding van bureaucratie of Staatsabsolutisme gestreefd worden naar een zuivere afstemming van staats- en volksbelang met inschakeling van het uit eigen vakkring naar voren komende initiatief. Een cultuurbeïnvloeding in volksvreemden zin is hierdoor uitgesloten en een op volkseigen trant geschoeid cultuurwerk kan zijn aanvang nemen.

Wat is nu de cultureele taak van den Omroep?

Wanneer de Omroep een cultureele taak heeft dan moet deze, kort gezegd, omvatten het brengen van Nederlandsche cultuur in zooveel mogelijk Nederlandsche huiskamers. Gebonden aan de practische mogelijkheden dient er toch naar gestreefd te worden, het muzikale of letterkundige peil der uitzendingen steeds zoo hoog mogelijk te stellen. Een slechte uitvoering richt meer schade aan dan door een goede uitzending kan worden hersteld. Hiertegen wordt — gedwongen door de omstandigheden — in binnen- en buitenland nog vaak gezondigd. Tenslotte is er nog een financieel budget, ook bij den in leekenoogen „steinreichen" Omroep; verder heeft men te kampen met technische moeilijkheden, gebrek aan voldoende goede scheppende of uitvoerende kunstenaars, beperkt aantal goede studio's enz.

Dit punt is zeer belangrijk. Het is een zegen dat Beethoven's onvergetelijk schoone meesterwerken door den Omroep bij duizenden bekend werden, maar een muzikaal niet verantwoorde uitvoering werkt vervlakkend op de vele muziekliefhebbers, die nog niet vast genoeg staan in hun muzikale schoenen. Soms ook wordt er door orkesten of solisten te hoog gegrepen. Wanneer hoort men bijv. een werkelijk verantwoorde uitvoering van Bach's solosuiten voor viool of cello?

De Omroep wil Nederlandsche cultuur verspreiden. Beteekent dit, dat alleen Nederlandsche werken tot uitvoering mogen komen? Zeer zeker niet. Het ten gehoore brengen van de muzikale kunstwerken der groote buitenlandsche componisten is, indien de vertolking muzikaal goed geschiedt, eveneens een Nederlandsche cultuurdaad.

Hiernaast worden er door den Nederlandschen Omroep veel meer composities van Nederlandsche toondichters ten gehoore gebracht dan voorheen door de omroepvereenigingen. Vrijwel ieder programma van ons Symphonieorkest bevat een werk van een Nederlander, terwijl ook op vocaal gebied en op dat der kamermuziek steeds aandacht aan de Neder-

landsche werken wordt besteed, in een mate zooals vroeger ongekend was. Sinds kort heeft de Omroep voor Nederlandsche componisten de mogelijkheid geopend hun eigen symphonische werken aan te hooren. Het behoeft geen betoog, dat dit voor velen, die tot nu toe zelden of nooit in de gelegenheid waren hun eigen werk te hooren, een uitkomst is. Deze concerten worden nog niet uitgezonden over den aether, doch de beste werken worden voor uitvoering door den Omroep overgenomen.

Het muziekseizoen 1941 werd in September door den Nederlandschen Omroep geopend met een „Nederlandsch Muziekfeest". Een week lang weerklonk toen vrijwel uitsluitend Nederlandsche muziek. Oude meesters en modernen passeerden de rij. Symphonie, Suite, Opera, Kamermuziek, Koor- en Orgelwerken wisselden elkander in bonte rij af. De werken van groote Nederlandsche toondichters werden besproken, hun leven werd als hoorspel verklankt. Ook bij de lichte muziek werden de Nederlandsche composities niet vergeten. Voor een volgend Nederlandsch Muziekfeest heeft de Omroep reeds bijzondere plannen, die geheel nieuwe perspectieven zullen openen.

Tot de noodzakelijke maatregelen, om tot een verantwoord en hoogstaand peil te geraken, behoort ook de reorganisatie der orkesten, die met ingang van 1 September 1941 haar beslag kreeg en 1 Januari 1942 werd voltooid. De volgende orkesten werden samengesteld: een Symphonieorkest van 76 man, een Opera-(Groot Omroep) orkest van 60 leden, een Omroeporkest van 32 leden, dat uitgebreid met blazers ook als Harmonie-orkest optreedt en een Amusementsorkest van 32 leden.

Hiernaast bestaan er nog een aantal ensembles voor lichte muziek. Verder werden een opera- en een kamerkoor samengesteld, evenals een koor voor de lichte muziekafdeeling.

Wanneer men nu bedenkt, dat van de vroegere omroepvereenigingen slechts enkele een eenigszins omvangrijk orkest hadden, waarvan dat van de vroegere K.R.O. bijv. slechts 35 leden telde, dat muziek van allerlei genre moest spelen, terwijl voor de uitvoering van symphonische werken steeds versterking noodig was uit leden van de stedelijke orkesten, — dan begrijpt men het groote voordeel op cultureel terrein van de concentratie dezer vereenigingen tot een alles omvattenden Nederlandschen Omroep.

Op het gebied van de kamermuziek koesteren wij nog bijzondere plannen.

De volkszang heeft onze groote belangstelling en er is een begin gemaakt om het goede Nederlandsche lied te doen weerklinken als samenzang bij groote bijeenkomsten. Proeven werden genomen met volkszang op zoogenaamde „bonte avonden". Het hier samengestroomde publiek, dat gekomen was om naar een afwisseling van lichte en lichtste muziek te luisteren, werd geheel onvoorbereid opgewekt tot samenzang van goede liederen en niet zonder succes. Het Zonnelied van Catharina van Rennes vond gehoor en daadwerkelijke instemming bij een publiek, dat toch alleen gekomen was om de Ramblers en Hawaimuziek te hooren.

Door ons voorbeeld kunnen wij ook de juiste beoefening van de huismuziek aanmoedigen, terwijl voor de dilettantenorkesten de omroep een muzikaal baken wil zijn.

In den zomer van 1941 werd door een radiotournooi van harmonie-orkesten aan de beoefening der harmoniemuziek, de in deze tijden zoo noodig geworden, nieuwe impuls gegeven.

Er bestaan verder plannen om de beste zangkoren uit den lande voor de microfoon te brengen. Geliefd zijn ook de onlangs ingestelde Omroepjeugdconcerten onder leiding van Leo Ruygrok. De aandrang van de zijde der Hilversumsche jeugd is steeds grooter dan het aantal beschikbare plaatsen. Allen ontvangen bij ieder concert een keurig geïllustreerd boekje, waarin de grondelementen van de muziek en het karakter der muziekinstrumenten op duidelijke wijze worden behandeld. De Jeugdconcerten worden tevens uitgezonden en wekken veel belangstelling bij de jeugdige luisteraars.

Ook het gesproken woord heeft naast de voorlichting een taak te vervullen bij de versterking van het cultureel besef in ons volk, waartoe zoowel reportage, hoorscène en luisterspel als declamatie, boekbespreking en lezing in dienst gesteld worden. Op het gebied van het gesproken woord wordt tevens gestreefd naar een vorm, welke het beste voldoet aan de bijzondere eischen, die de Omroep stelt. Vele sprekers en schrijvers vergeten nog, dat men mimiek of bijv. aanhalingsteekens niet via de microfoon kan overbrengen. De film heeft haar eigen vorm geschapen. De radio zal dit ook doen en staat reeds midden in dit werk.

De Nederlandsche Omroep is er zich ook wel van bewust, dat de bron van ons cultuurleven niet uitsluitend in de groote steden mag worden gezocht. Het boerendom bewaart door zijn natuurverbondenheid groote cultureele waarden van ons volk en wij streven er naar deze sluimerende krachten te activeeren, opdat aan ons geheele cultuurleven nieuw bloed en verfrissching toegevoerd worde. Onze alom bekende afdeeling „Land en Volk" heeft op dit gebied reeds vruchtbaar werk verricht.

Door het op gezette tijden ten gehoore brengen van streektalen, willen wij ook de liefde voor dit zoo

miskende deel van onzen Nederlandschen taalschat aanwakkeren.

De eenige maanden geleden opgerichte radiotaalclub verheugt zich in groote belangstelling. De radiotaalclub is de vereeniging van alle luisteraars en medewerkers bij de taaluitzendingen, waarin lezer en schrijver op smakelijke wijze de valstrikken van de Nederlandsche taal behandelen. Op deze wijze is het gelukt bij een grooteren kring van toehoorders liefde voor een goed hanteeren van onze taal te wekken.

Het is niet mogelijk in het bestek van een kort tijdschriftartikel volledig de cultureele taak van den Omroep weer te geven. Doch één punt wil ik nog aanstippen en dat is onze taak ten opzichte van het buitenland. Heeft de Omroep op dit terrein allereerst de verplichting een band te vormen tusschen alle Nederlanders op aarde, waar zij zich ook mogen bevinden, — hetgeen door bijzondere uitzendingen voor Nederlanders in den vreemde tot uiting komt — zij zijn tevens in de wijde aetherwereld het „visitekaartje" van ons land. In den oorlogstijd kunnen Nederlandsche kranten in het buitenland vrijwel niet gelezen worden, het vreemdelingenbezoek staat stil en toch weet het buitenland: Nederland is niet dood, het leeft en streeft weer! Men weet dit door onze radiouitzendingen, welke zonder een meer pulseerend cultuurleven niet tot stand zouden kunnen komen. Dit legt ons verplichtingen op. De Nederlandsche Omroep dient bij zijn uitzendingen steeds te overwegen, dat de wereld meeluistert! Deze wetenschap alleen moge reeds voldoende zijn om hen, die wel eens met den vinger naar den Omroep wijzen, en zeggen: „Het kan wel wat minder grootscheeps", het zwijgen op te leggen.

DE FAKKEL BRANDT WEER

WIJ DRAGEN HAAR HOOG

DOOR JACQUES DE HAAS

Het werkstuk van den tooneelspeler is niet blijvend, zooals dat van andere kunstenaars. Zijn werk leeft slechts in het oogenblik, in den tijd waarin hij het schept.

Er is meermalen beweerd: de tooneelspeelkunst is geen scheppende, doch slechts een herscheppende, of weergevende kunst. De vraag mag gesteld worden of deze bewering wel geheel onaanvechtbaar is. Weliswaar is het geschreven drama een schepping op zichzelf. Een kunst van het geschreven woord.

Het woord is het materiaal van den dramaturg, waarmede deze zijn gedachte een dramatischen vorm geeft: het drama.

Dit drama is onder meer het materiaal van den tooneelkunstenaar. Zijn schepping is de gestalte, die physiek en vooral psychisch de voor te stellen figuur uit het drama doet leven.

Uit dien hoek bezien, lijkt mij daarom de tooneelspeelkunst niet louter een herscheppende, maar wel degelijk ook een scheppende kunst.

De kunst van den tooneelspeler is niet gefixeerd, zij vervluchtigt. De door den speler geschapen gestalte leeft slechts gedurende den tijd waarin het drama wordt opgevoerd. De geest der uit te beelden gestalte vaart in den tooneelspeler en ontwikkelt zich tot leven, vanaf het oogenblik dat hij zich in zijn kleedkamer van zijn omhulsel — zijn dagelijksche kleeding — ontdoet. Voor zijn schminktafel, gehuld in zijn schminkmantel, trekt hij den geest der gestalte, al grimeerende, tot zich. In zijn kleedkamer vaart de geest der gestalte, die hij straks moet uitbeelden, in hem. Zij komt tot leven even vóór het oogenblik dat hij het tooneel betreedt en verlaat hem pas, wanneer hij, bij het einde van zijn rol van het tooneel verdwenen is.

Vluchtig is zijn kunst, omdat de door hem opgeroepen en tot leven gewekte gestalten voor immer verdwijnen, als de tooneelspeler voor goed opgehouden tooneel te spelen. Zijn kunst is die van het oogenblik. Zijn persoonlijk leven is zijn atelier, zijn ervaringen zijn zijn penseelen en de verf, waarin ze zijn gedoopt, is misschien voor een groot deel samengesteld uit zijn menschelijk leed en geluk.

Hij schildert niet alleen met zijn gevoelens, maar ook en somtijds het schoonst — met zijn droomen: want wat kan men zich beter verbeelden dan datgene wat men niet heeft en waarnaar men verlangt?



JACQUES DE HAAS
als de koopman van Venetië in het gelijknamige werk van William Shakespeare

Daarom speelt de ware tooneelkunstenaar niet het liefst wat hij is, maar wat hij verlangt te zijn. En als tegenhanger daarvan, wat hij niet zou willen zijn, doch tracht van zich af te werpen. Ook dit zal hij gaarne willen „verbeelden" om er zich des te beter van te kunnen bevrijden. In alle gevallen is het ware tooneelspelen voor hem een zelf-bevrijding.

En wie zich zelf bevrijdt, bevrijdt ook anderen. De anderen zijn voor den tooneelspeler de toeschouwers.

Hoe kort leven de gestalten van den tooneelkunstenaar, doch hoe innig en intens! Maar leeft de tooneelspeler niet eerst werkelijk, wanneer hij zichzelf vergeet en in den schijn leeft? In den schijn van het voetlicht? Welk grooter menschelijk geluk is er voor den kunstenaar denkbaar, dan het geluk, dat hij smaakt op het oogenblik dat hij werkt en in de momenten der bevrediging na goed volbracht werk?

De tooneelspeler ontwaakt in zijn hoogere, werkelijke leven, als hij het tooneel betreedt. Als dit voor hem zoo is, zou hij het dan betreuren, dat zijn gestalten sterven mèt hem en dat er van zijn kunst na zijn persoonlijke leven niets meer overblijft? Ach neen, daarvoor is hij te gelukkig in zijn oogenblikken van direct en innig contact met zijn publiek. De eeuwigheid is immers vervat in het goed besteede en goed doorleefde oogenblik. Denken alle ware kunstenaars niet evenzoo?

Ja, het is dikwijls anders geweest in de werkelijkheid, die achter ons ligt. Niet altijd waren wij gelukkig als wij leefden in de gestalten, die wij moesten verbeelden. Dat lag niet aan ons, maar aan het gehalte der stukken, waarin men ons dikwijls dwong om op te treden. Veel van onze illusies heeft men ons trachten te ontnemen; velen van ons zijn ontgoocheld en misschien ook wel verbitterd. Maar — het verleden is voorbij. Het heeft ons wel eens gewond. De lidteekens zijn misschien gebleven, maar zij behoeven ons niet te ontsieren.

Haat is misschien noodig om te strijden.
Kameraadschap is noodig om weer vrede te sluiten.

Wrok is er niet meer in ons, want wij zijn niet overwonnen. Wij hebben iets overwonnen in ons zelf.

En wij weten, dat in het verleden de menschen niet naast, maar tegenover elkaar stonden — óók de kunstenaar. Hoe kon het anders: het leven was immers vervuld van den strijd om het persoonlijke bestaan!

In den bestaansstrijd van het individu wordt het beest een verscheurend dier en de mensch kan worden tot een beest.

Als dit alles achter ons ligt en wij gezamenlijk voor iets hoogers mogen strijden, kunnen wij elkander de hand reiken en elkaar eerlijk en begrijpend in de oogen zien. Dan kunnen wij zeggen:

„Weg met alles, wat ons verdeeld heeft. Kijken wij naar datgene, wat blijft en dat ons samenbindt.
Wij allen, die onze kunst liefhebben boven ons zelve, wij hebben iets in ons brandende gehouden van de vlam, die in ons was. Wellicht was bij velen niet meer over dan een nog smeulende vonk, maar dóór het verleden, dat achter ons ligt, hebben wij de vonk gedragen tot in dezen tijd. Wij hebben iets, dat wij niet noemen zullen, gaaf gehouden in ons hart en het overgebracht naar den nieuwen tijd. De smeulende vonk zal gaan gloeien en het vuur zal oplaaien, hooger dan ooit. Ons wachten en verlangen is niet tevergeefs geweest. Teleurstelling heeft ons niet vermolmd, maar gehard. Gehard, doch niet vèrhard, treden wij den nieuwen tijd in om te geven, wat nú van ons verwacht wordt en wat men vroeger niet noodig meende te hebben. De fakkel brandt weer, wij dragen haar hoog!"

Moge het allen kunstenaars, die nu nog verdeeld zijn, gegeven zijn om op deze wijze den weg tot elkander weer terug te vinden.

VOLKSKUNST IN DE NEDERLANDEN

DOOR HENRI BRUNING

SNUIFDOOS

Men zou van Wiegersma's „Volkskunst in de Nederlanden" kunnen zeggen, dat het een polemiek-in-reproducties is. 341 Afbeeldingen van klein-beeldhouwwerk — een formidabele stormram vooraan, als zij inderdaad agressief bedoeld zijn, hetgeen ik niet betwijfel. Ook in de inleiding — zij is kort, doch ongemeen helder en [illegible] — verraadt zich op een enkele plaats een polemisch accent.

Attaqueerend schijnt mij dit boek ten eerste in zooverre het van het begrip „volksche kunst" allereerst het element „kunst" beklemtoont; — een element dat wel eens wat al te zeer verwaarloosd wordt, doch dat in Henk Wiegersma — zelf beeldend kunstenaar — een indringend en bekwaam beschrijver vindt. Niet minder belangrijk toch dan de eisch, dat kunst volksch is, is de eisch dat wat als volkskunst naar voren wordt gebracht, inderdaad „kunst" is, d.w.z. een daadwerkelijk heldere en gevoelige expressie van de in haar scheppingen toch naar *uitdrukking* strevende „persoonlijkheid van het volk". Kunst is niets anders dan het vermogen zichzelf, het eigen leven volledig tot uitdrukking te brengen. Is het volk hiertoe niet bij machte, dan blijft zijn „scheppen" niet alleen beneden zijn feitelijk bewustzijnsleven (en is het dus een niet-scheppen), maar dan leeft een volk ook niet volledig: een zijner beslissendste vermogens bleef dan steriel. Het verrukkende (en beteekenisvolle) is echter, blijkens deze kunst, dat het volk ongemeen scheppend, en daarin van een verrassenden rijkdom is.

Vervolgens polemiseeren inleiding en beeldenreeks met een bepaalde opvatting omtrent de volksgemeenschap. „Hare hoogste eigenschap verwierf zij niet door het nauwe contact met de natuur; de theocratische geest nam geen begin door aanschouwing van de jaargetijden, noch door studie van leven en dood, maar is een ingeschapen, verworven schat" — Voor iederen verstaander is de strekking dezer woorden duidelijk. Het religieuse element is dan ook groot in deze beeldenreeks. Niet verwonderlijk overigens, want de in dit boek bijeengebrachte werken dateeren uit tijden toen het volk christelijk was. Toch is dit element, in het eigenlijke twistgesprek dat mij hieraan ten grondslag schijnt, als argument weinig overtuigend, omdat *juist het religieuse* motief hier meer „gemeengoed" werd

KNOP VAN EEN WANDELSTOK

van een levende en oorspronkelijke „schepping", — dit in tegenstelling met de vele andere motieven welke in deze volkskunst tot uitdrukking kwamen. Bovendien suggereert het woord „theocratisch" (en eigenlijk geheel deze passage) een „begin" dat evenzeer verschilt van de werkelijkheid van dit begin als de *Edda* van *Marieken van Nieumegen*.

Niettemin: voor de inleiding heb ik het grootste respect. Stellig onjuist — en van een welhaast onbegrijpelijke onjuistheid bij een zoo scheppen geest als Wiegersma blijkt te zijn — is echter de opmerking (voor den schrijver nochtans essentieel): „Men maakt deel uit van de volksgemeenschap slechts dan, als men in Gods aanschouwing leeft, in samenhang dus is met zijn geestelijk gelijken, hoe ver zij ook verwijderd zijn, tot welken staat of stand zij ook behooren." — Ware dit zoo, dan zouden een aantal gelijkgezinde katholieken (het zijn er overigens niet zoo veel, die gelijkgezinden) en behoorend tot verschillende volken, nochtans een volksgemeenschap kunnen vormen; anderzijds zou een godsdienstig gedifferentieerd volk geen volksgemeenschap kunnen opleveren. Ik meen, dat datgene wat voor een *volks*gemeenschap beslissend is, door andere factoren wordt bepaald.

Belangrijker dan dit klein meeningsverschil is echter het feit, dat wij met dit boek een magistraal beeld van volksche kunst, en daarmede van volkskracht, rijker zijn geworden. Overrompelend is het scheppend en beeldend vermogen dat hier tot uitdrukking kwam, overrompelend ook de verscheidenheid, de rijkdom van leven welke in dit klein beeldhouwwerk gestalte kreeg. Niet alleen doet dit werk niet onder voor de producten der „eigenlijke kunst", het verraadt zelfs oneindig meer levenskracht en scheppend vermogen dan voornoemde „eigenlijke kunst" in de meeste gevallen. Hoe gevoelig, dynamisch, hoonend, spottend, sarcastisch, vroom, aardsch, trouwhartig, zinnelijk, vroolijk, ernstig (hoe — en ondanks alle christendom — neergedrukt vaak door vele obsessies), blijkt onze Nederlandsche volkspersoonlijkheid! Welk een prachtige levenskracht! Met welk een ontroerden trots laat men deze beeldenreeks aan zijn oog voorbijtrekken!

Intusschen blijkt het toch niet zulk een onvergeeflijk vergrijp te zijn geweest, dat de moderne kunstenaar (van eenigen tijd geleden) zich tot de primitieve negerplastiek wendde. Niet zelden toch bemerkt men, dat onze eigen volkskunst dezelfde plastische wetten opvolgde als de negerkunst. Slechts zijn onkunde aangaande het eigene heeft dien kunstenaar, en hij op zoek was naar een wederom verantwoorde en zuivere vormgeving, doen grijpen naar het exotische. — Doch deze onkunde, zal men verwoorden, is juist zijn vergrijp. — Goed. Doch men kan schuldig onschuldig zijn . . .

Zonder schuld trouwens is er ook geen vooruitgang . . .!

…HOUTEN DOOSJE

…HOUTEN MESSENHEFT

De reproducties bij dit artikel zijn uit „Volkskunst in de Nederlanden", Uitgavenreeks Het Getouw, N.V. Boekdrukkerij „Helmond", Helmond.

„PROBLEMATIEK DER „LITERAIRE ELITE"

OPEN BRIEF

Zeer Geachte Heer Bruning,

In een radiotoespraak, eenigen tijd geleden door U gehouden, zeide U, dat het zwijgen van de litteraire wereld in dit bewogen, en beslissend tijdperk van ons volksbestaan, van zooveelerlei fundamenteele gevechten ook, zoo opvallend en vernietigend is voor degenen, die in haar als in een leidende élite geloofd hebben, dat men wel kan zeggen, dat de illusie, dat zij het geweten van hun tijd vertegenwoordigen, thans voorgoed tot het rijk der mythes behoort.

Hoewel ik betwijfel, of dit zwijgen inderdaad zoo opvallend en vernietigend is (wie immers geloofde in haar als in een „leidende élite"?) valt het zwijgen zelf allerminst te ontkennen. Het verheugt mij dat U nu andere verklaringen speurt dan die der lafheid. Misschien mag ik er dan op wijzen, dat het niet steeds en niet alleen de problemen zélf zijn, die een stilzwijgen veroorzaken, maar ook vaak de manier waarop door aanhangers en voorstanders eener nieuwe ordening over literatuur en literatoren wordt geoordeeld.

Een van de eerste problemen van de schrijvers was, is en zal altijd moeten zijn: het bestaan der literatuur zelf, dus van het schrijverschap als zoodanig. Reden waarom men dan tevens — het zij hier terloops opgemerkt — alle repliek dient te onthouden aan de vaak niet zeer beschaafde lieden, die over de literatuur, het schrijverschap en de literatoren een oordeel meenen te mogen uitspreken, dat gewoonlijk kant noch wal raakt en in een terminologie, die liever thuishoort in oorden, waar men op soortgelijke wijze weet te antwoorden. Vast staat nochtans, dat de geest der hedendaagsche literatuur een twistpunt geworden is. Welnu, wil men deze aan een onderzoek onderwerpen, dan dien men hiertoe toch allereerst met hen, die de literatuur voortbrengen, de problemen aan te grijpen. Ik twijfel er niet aan of sommigen zijn van deze noodzaak overtuigd. Desondanks doet het merkwaardige feit zich voor, dat in dag-, week- en maandbladen de literaire kritiek vrijwel uitsluitend in handen gekomen is niet alleen van volslagen onbevoegden, die via hun politieke bedrijvigheid op plaatsen terecht gekomen zijn, waar de politiek, zoo zij er al een rol speelt, toch zeker geen norm zijn kan, maar bovendien in handen van kwaadwilligen, die het slachtoffer zijn van eenig ressentiment en nu op laaghartige wijze hun wraak koelen. Met als eenig gevolg overigens, dat zij de literatuur, die toch van de literatoren en niet van hen komen moet, niet vernieuwen, maar haar definitief en onherstelbaar van zich vervreemden. Door deze ondeskundigen en kwaadwilligen ontstaat dan een vijandige atmosfeer. Ik moge dit aan een voorbeeld demonstreeren.

Een zekere heer [illegible], als woordvoerder optredend eener niet-bestaande, z.g. nieuwe literatuur, publiceerde een brochure „Tegen de Decadenten", waarvan men reeds bij het doorbladeren kan vaststellen, dat het niet over de moderne literatuur handelt, maar over iets, dat de heer P. daarvoor gelieft te houden, terwijl het bovendien in een wel al te „volksche", om niet te zeggen: ordinaire, taal geschreven is. Dit boekje dan vervalscht de literaire werkelijkheid én naar den geest én naar de feiten. Enkele hiervan wil ik, zonder er nader op in te gaan, aanstippen. P. verklaart dat Ter Braak en Du Perron de „lectuurmakers" met algeheele vernietiging hebben bedreigd en hij zegt dan: dat deze auteurs onder „lectuurmakers" verstonden „dié schrijvers, die nog van meening zijn, dat de grondslag van elk literair kunstwerk menschelijke gevoeligheid is." Men vraagt zich af, waar P. dergelijke nonsens vandaan haalt. De verzen die hij citeert om de decadentie in de literatuur aan te toonen, zijn nergens representatief (twee ervan zijn zelfs van auteurs die in de literatuur zelfs niet de kleinste rol spelen, — reden waarom P. zorgvuldig hun namen verzwijgt !). In de Hollandsche Post van Juni 1941 deelt deze heer verder nog mede, dat de dichter Lehmann de bezielende leiding heeft van *Criterium*. Wanneer dit waar was, zou het niets ter zake doen. Maar waar is slechts, dat de heer Lehmann in dat tijdschrift een enkele maal publiceert, als 30, 40 anderen, en met de leiding van dit blad eenvoudig niets van doen heeft. De heer P. blijkt totaal oningelicht te zijn. Trouwens, hoe zou hij anders „De Nadagen van Pilatus" Vestdijk's laatste boek kunnen noemen, terwijl er sinds dat werk minstens tien andere verschenen, w.o. vier romans. Daarbij komt nog dat P. van literatuur en van de sociale functie van de literatuur, niet het minste begrip blijkt te bezitten, daar hij uitspraken lanceert als deze, dat de meeste romans van thans „niet meer zijn spontane uitingen van menschelijk gevoel, maar toegepaste psychologie", hetgeen om te beginnen onwaar is, terwijl bovendien het eerste niet in strijd is met het tweede en omgekeerd.

Deze kantteekeningen, Z.G. Heer, zullen U voldoende zijn om het begrijpelijk te maken, waarom men over literatuur niet meer wenscht te discussieeren, zoolang menschen van dit slag de kritiek blijven beheerschen. Het is beter te zwijgen dan zich tot een soortgelijke kwaadwilligheid te verlagen. Zelfs al zouden de kunstenaars in staat zijn de functie van leidende élite te vervullen, zij zouden het niet kunnen, wanneer men van die zijde alles onderneemt om hen als duisterlingen, decadenten en wat dies meer zij, voor te stellen en hun wetten tracht voor te schrijven, die met het allerelementairste wezen van de literatuur spotten. De problematiek van de literaire élite is allereerst de problematiek van de literatuur zelf, van het zelfbehoud. Daarna verruimt deze problematiek zich aanstonds in hen wier verantwoordelijkheidsgevoel verder gaat dan de grenzen van de literatuur. Voor hen verruimde zij zich trouwens ook vóórdien. Dat zij hierbij aarzelden zich uit te spreken, valt niet te ontkennen; verwarrender omstandigheden zijn dan ook wel niet denkbaar. Bovendien hebben kunstenaars zich gewoonlijk ongaarne in een politieken strijd gemengd. Wat zij eischten, was en moest te allen tijde zijn: *vrijheid voor hun scheppende verbeelding.* De strijd hierom schijnt thans niet mogelijk te zijn zonder zich te mengen in politieke aangelegenheden. Daar komt bij, laat ons dit ronduit bekennen, dat de meeste kunstenaars door den geest der nieuwe orde niet overtuigd worden en, terecht of ten onrechte, het gevoel hebben, zich dientengevolge politiek niet te kunnen uitspreken en — waar dit de consequentie is van alle problemen, waarvoor zij zich als „leidende élite" geplaatst zien — evenmin dus ook over deze.

Ziehier, Z.G. Heer, waarom de schrijvers van vandaag naar mijn meening zwijgen en moge U hierin tevens de reden zien, waarom ik het ditmaal niet deed, ook al heb ik gronden te veronderstellen, dat meerdere onder hen mij ook deze reactie euvel zullen duiden, iets wat mij meer begrijpelijk voorkomt, dan U wellicht verbazingwekkend. Desondanks hield ik het voor mijn plicht op deze wijze te reageeren, opdat men aan de afzijdigheid der literatoren geen verkeerde conclusies verbinden zou.

U beleefd groetend, verblijf ik met hoogachting,

PIERRE H. DUBOIS.

Ons antwoord plaatsen wij in het volgend nummer. H. B.

Gezegend zij, die in de zwarte dagen, welke op handen zijn, het hert hoog en het zweerd recht zullen houden.

Charles de Coster: Uilenspiegel

Het is niet [illegible] redt, maar met fieren [illegible].

Charles de Coster: Uilenspiegel

DE FILM

DOOR PETER VERBERNE

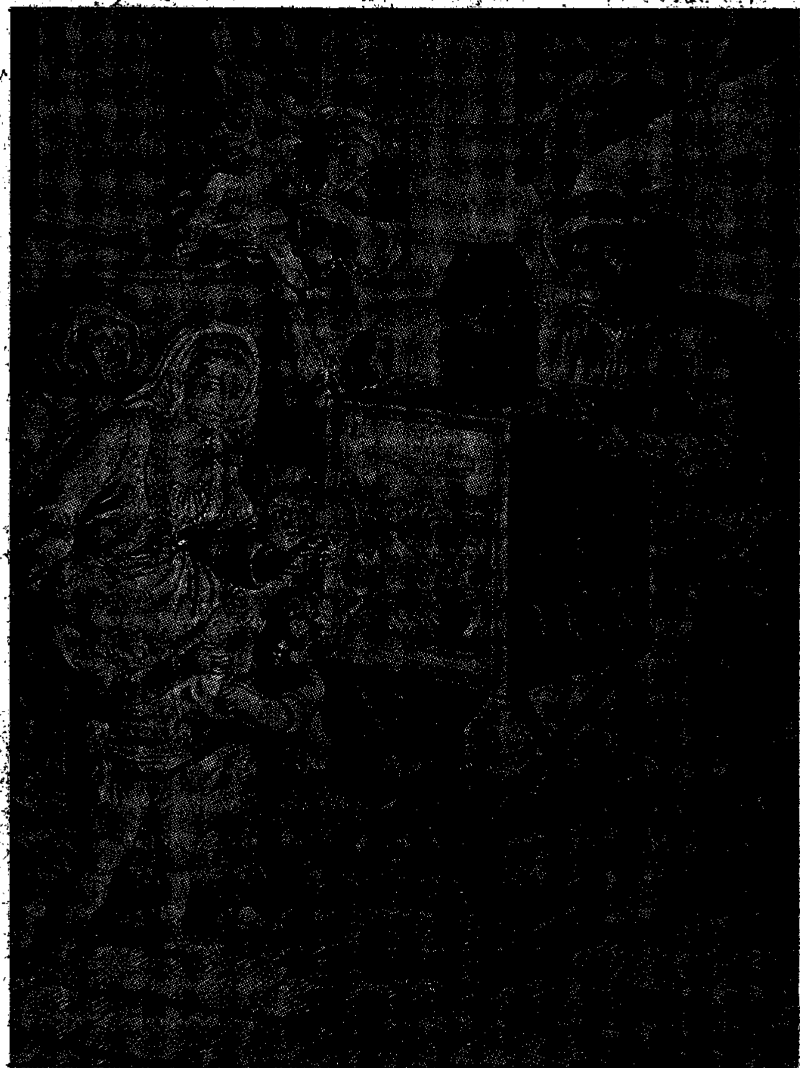
Himmel auf, Hölle ab rast der Wagen der neuen Sichtbarkeit . . .
Egmont

Hoewel het woord „film" een moderne uitdrukking is, dekt het de oplossing van een probleem, dat de menschheid zich stelde op den eersten dag, dat zij probeerde iets in het platte vlak uit te beelden. Reeds aan rotsteekeningen uit het Steenen Tijdperk kan men vaststellen, dat zij pogingen zijn om phase's van een beweging te toonen. Dit in beeld brengen van een beweging heeft na verloop, niet van eeuwen, doch van millennia, zijn ideale oplossing gevonden in de film.

Reeds vroeg in de klassieke oudheid worden technische details ontdekt ter verkrijging van deze, in wezen imaginaire beweging. De Phoeniciërs kenden reeds het principe van de camera obscura en de Griek Claudius Ptolemaeus was reeds bekend met de nawerking van een beeld op het netvlies. Lucretius gaf in zijn werk „De Natura Rerum" reeds een uiteenzetting van het cinematographisch principe. Hij beschreef een methode om teekeningen met gering verschil in houding elkander snel te doen opvolgen, teneinde een beweging te suggereeren. Doch evengoed als deze ontdekkingen spelen de verschillende onderzoekingen van Euclides, Vitruvius, Brunelleschi en de gebr. van Eyck inzake de ontwikkeling van het perspectief een rol in dit proces.

In 1602 werd door Kircher de laterna magica ontdekt en in 1760 maakte Lautenberg het eerste boekje, dat berustte op de aanwijzingen van Lucretius. Van toen af begonnen de verschillende ontdekkingen, die op den duur zouden leiden tot den film, snel naar elkander toe te groeien. Met de uitvinding der photographie in 1837 brak een nieuw stadium aan in de jacht op de reproductie van beweging. Vrij spoedig was men in staat genoeg beeldjes per seconde op te nemen om bij projectie ervan in denzelfden tijd een beweging te suggereeren.

In 1882 construeerde Marey het photografische geweer, in 1869 vonden de gebr. Hyatt het celluloid uit, 1888 zag Reynaud het projectie-principe patenteeren, Edison demonstreerde in 1889 zijn kinetoscoop en in 1895 vereenigden de gebr. Lumière alle elementen tot een opname-apparaat en een projector. Zij schiepen hiermede voor het eerst de mogelijkheid, twee-dimensionale beelden in beweging te toonen en gaven op 28 December 1895 hun eerste voorstelling



DE TOOVERLANTAARN IN DE XVIIIe EEUW
Naar een gravure van P. Lelu

in het Grand Café aan den Boulevard des Capucines te Parijs.

De film was een feit geworden.

Tot aan de Lumière's was het reproduceeren van beweging geheel en al een gestelde natuurkundige opgave. Louis Lumière beschouwde het geheel en al als „une curiosité scientifique… En dehors de cela, elle n'a aucun avenir commercial", zeide hij tegen Georges Méliès, die het patent wilde verwerven, teneinde het te exploiteeren.

Deze Georges Méliès had reeds bij de eerste voorstelling, die gegeven werd, de industrieele mogelijkheden van de film gezien. Hij was er zich totaal niet van bewust, dat er een eeuwenoude droom der menschheid in vervulling was gegaan. Met hem begon de film haar carrière als kermisvermaak. In een snel tempo vonden zoowel hij als de Duitscher Guido Seeber, verschillende trucs en men kan aannemen, dat ± 1910 alle mogelijkheden in principe gevonden waren.

Gezien het tijdstip van geboorte baart het weinig opzien, dat de verbreiding van de film als een boschbrand om zich heen greep. Als een epidemie raasde de behoefte naar deze ontspanning over de wereld; doch het blijft niettemin fantastisch, dat in den jare 1914 de filmindustrie met een kapitaal van ruim 6 milliard gulden de derde industrie ter aarde was. Hoe diep de film zich in de menschelijke samenleving gedrongen heeft, blijkt wel hieruit, dat thans 24 milliard entree-bewijzen per jaar verkocht worden.

Heel wat langzamer dan deze commercieele vlucht was de artistieke ontwikkeling, die de film nam. Zij begon zuiver reproductief en werd beschouwd als een middel, om wat hier gebeurde, elders nog eens te vertoonen. Men begon met reportage, doch kwam reeds omstreeks 1900 tot het inzicht reproducties van „spel" te vertoonen. Truc- en filmtrick-spel bleven echter tot ongeveer 1916 de eenige filmische factoren; voor het overige bleef de film een reproductie van tooneel, waarbij de camera parterre zat en de rol van eerste toeschouwer speelde.

Onderwijl ontwikkelde zij zich tot een behoefte, die door de goedkoopte van het genot gemakkelijk bevredigd kon worden, terwijl juist deze goedkoopte weer de behoefte bevorderde. De film eischte weinig geestelijke inspanning; zij sprak direct in beelden en voldeed door haar realisme de lager ontwikkelde fantasie. Zij was en bleef het goedkoope vermaak, doch juist hierin school het groote gevaar. Film maken kostte veel geld en dit geld moest veel winst afwerpen. Anderzijds mocht de entree-prijs niet stijgen. De eenige oplossing was: uitbreiding van afzetgebied. Dit moest liefst internationaal gebeuren, dus werd een internationaal niveau vereischt. Zoodoende kwamen alleen in aanmerking die films, die de laag-bij-de-grondsche instincten van de groote massa het meest bevredigden.

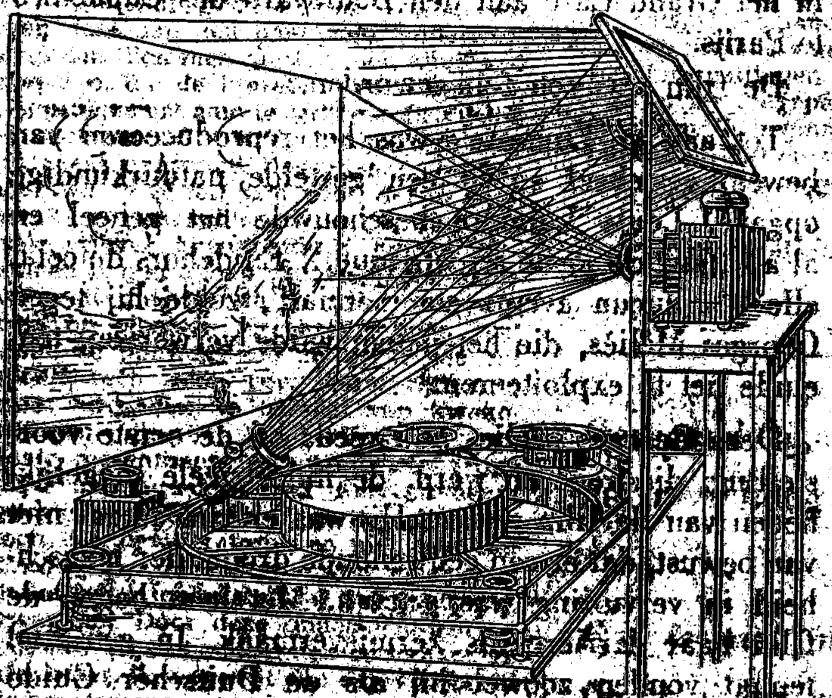
Eerst tusschen 1917 en 1924 ontwikkelde de film zich snel tot een zelfstandige kunst. In 1917 ontdekte men tegelijktijdig de beteekenis van het landschap en de beweeglijkheid van de camera. Hierdoor werd de film practisch zelfstandig. Immers, deze beide factoren maakten, dat beweging thans getoond kon worden op een alleen de film eigen wijze. Men kon een beweging toonen vanuit een nog nooit geëxploreerd perspectief en bovendien begon het levenlooze een zelfstandige rol te spelen. Beeldvlak-verzorging en montage bevorderden de film tenslotte tot een zelfstandige kunstuiting. De montage maakte de film tot een instrument, waarmede een beweging naar vrije willekeur rhythmisch kon gecomponeerd worden. Door de montage maakte de film zich in wezen onafhankelijk van den acteur.

Nu was in die dagen het maken van een film een onderneming, die desnoods door een enkeling kon betaald worden. Vandaar, dat de kunstfilm toen werkelijk invloed kon uitoefenen op het industrieproduct. Doordat de Duitsche film zich richtte naar de principe's en normen van de filmkunst zag zij kans, haar afzetgebied op rekening van de Amerikaansche industrie te vergrooten. Dit dwong deze tot verhooging van het niveau van althans een gedeelte harer productie. Vandaar, dat tusschen 1925 en 1929 het niveau over de geheele lijn aanzienlijk hooger was dan ooit te voren. Wat bovendien van waarde was: naast het industrieproduct, dat als vermaaks-object nooit tot Olympische hoogte steeg (en het ware onzin dit te eischen), handhaafde zich de kunstfilm.

De toonfilm veranderde dit aspect in [illegible] jaar tijds geheel. De toepassing van het geluid ging zoo vlug, dat de deskundigen het over zijn artistieke toepassing niet snel genoeg eens konden worden. De industrie wilde hierop niet wachten: oogenblikkelijk werd het geluid op de meest realistische wijze toegepast en de vermaaksindustrie verklaarde, nu eindelijk in staat te zijn, haar geachte clientele te onthalen op alle mogelijke fratsen in woord en beeld.

Nu brengen echter de geweldige kosten, verbonden aan het maken van geluidsfilm met zich mede, dat het experiment voor den enkeling onmogelijk wordt. De industrie vindt, dat het best zoo gaat; zij heeft geen kunst noodig en dus geen belang bij dure experimenten. Zoodoende is het uiterst moeilijk, een geluidsfilmkunst te ontwikkelen.

De film als *zelfstandige* kunst heeft dan ook al gedaan. Althans, voor het oogenblik. Wel zijn er



HET „OPTISCHE THEATER" VAN EMILE REIJNAUD
Dit was het eerste projectie-apparaat, de film werd met de hand geteekend (1889)

eekenen, die er op wijzen dat men een nieuwen koers inslaan, doch in de practijk bestaat er geen „toon-mkunst". De film is momenteel òf reportage òf reproductie van een technisch volmaakt tooneel.

Moet men nu de film verdoemen? Verre van daar! uist als reportage, als leermiddel, als reproductie ook als ontspanning speelt zij een buitengewoon elangrijke rol. Doch men moet haar op haar juiste aarde schatten. Er heerschen te dien aanzien nog le misverstanden. Nog te vaak wordt eenerzijds de estatie van den acteur overschat, anderzijds het werk n regisseur en cameraman onderschat. Nog te veel luistert men de begeleidingsmuziek en het geluid als alistische bijgave, nog te weinig let men op den en op de filmieke manipulatie van het geluid. oorlichting kan veel hiervan tot de juiste proporties rengen. Bovendien schept goede voorlichting een erlangen naar verbetering. Tenslotte is een critisch goed ingelicht publiek nog steeds de meest gezonde mulans voor de film gebleken!



AAN DE CAMERA
Foto: Nederland Film

IT DE TIJDSCHRIFTEN

et Noorder Land, Jan. 1942: Volk en bodem, door Hielkema, Saksenbloed (slot), door H. J. Popping, Koolzaad koolzaaddorschen, door J. D. Bruining. Uit dit laatste artikel eeren wij:

> Men had toentertijd op mijn ouderlijke boerderij nog toestanden, die de zuiverste overblijfselen waren van oud-Germaanschen gemeenschapszin en waarbij het beroerde geld totaal geen rol speelde, doordat het geheel en al was uitgeschakeld, zoodat men de over en weer verrichte diensten ook niet met geld waardeerde. Toestanden, welke helaas door den wereldoorlog met zijn cynisme voor dergelijke overblijfselen voor een groot deel zijn verdwenen.

oeping, Jan. 1942: Bordewijks „Apollyon", door Gerard uvelder. Wij lezen o.m.:

> Dat is de groote beteekenis, welke dit boek van Bordewijk bezit, waardoor het een vrijwel unieke plaats inneemt in de moderne romanlitteratuur: de verwerping van de hoogmoedige rede, — die niets van de wijsheid bezit, maar met cynisch genoegen de zekerheden van anderen stukredeneert, — de verwerping van dit cynisch rationalisme, onder hoe intelligente vermomming het optreedt, als onvruchtbaar, als levensnegatie, als duivels zelfs.

uvelder verbindt aan dit oordeel de navolgende, alles-merkwaardige, eenigszins „als een meteoorsteen uit de hemel" vallende conclusie:

> Wanneer wij vergelijken tot welk een starre onvruchtbaarheid de quasi-intelligentie van de Forum-groep heeft geleid (gecontinueerd, theoretisch althans, in het programmatisch rationalisme van Criterium), wanneer wij ons de naar den duivel voerende negatieve levenshouding van figuren als Ter Braak en Du Perron in herinnering roepen, impliceert Bordewijks oordeel over Apollyon een oordeel over deze generatie vol onvruchtbaarheid bij groote artistieke begaafdheid.

In een korte bespreking van Oscar de Swaef's Schimmen vergelijkt Felix Aret dit boek met Marja's Snippers op de Rivier en merkt dan op dat De Swaef's boek al evenzeer als Marja's roman

> een symptoom is van een generatie, die zich in de branding van een kloeker tijdperk geen houding weet te geven.

Maandblad voor Beeldende Kunsten, Jan. 1942: Een vergeten hoofdstuk der Hollandsche Kunstgeschiedenis, door Mr. M. J. Schretlen.

Het werd noodzakelijk op deze periode in onze schilderkunst de aandacht te vestigen:

> Zoo niet algemeen geldend dan toch nog zeer verbreid is de meening, dat de Hollandsche kunst na het enorme hoogtepunt in de 17e eeuw en een bescheiden nabloei in de 18e eeuw een soort langdurigen winterslaap heeft doorgemaakt, die geduurd heeft tot de 2de helft der 19e eeuw. Deze opvatting moge volkomen juist zijn voor onze literatuur en in hoofdzaak ook voor de bouwkunst, maar voor onze meest typeerende kunstuiting, de schilderkunst, is zij onjuist en getuigt zij van gebrek aan kennis. De fakkel der schilderkunst is in Nederland nooit gedoofd geweest! Omstreeks het einde der 18e eeuw is hier te lande, mogelijk gewekt door de scholen der Fransche revolutie, die door Europa gingen, een nieuw leven ontbloeid in een kleinen kring schilders, die zich los maakten van de vastgeloopen tradities en opnieuw hunne oogen gingen richten naar de natuur. De massa schilderende kunstbroeders bleef natuurlijk in het gareel dier traditie doorwerken. Maar er was een kleine groep — er is nauwelijks een dozijn namen te citeeren, — die geroepen was Hollands naam als schilderland niet alleen hoog te houden, maar het nieuwe glorie bij te zetten.

TWEE JAREN FRIESCHE LITERATUUR

DOOR S. J. VAN DER MOLEN

Friesland staat de laatste jaren volop in de belangstelling. Het ijsvermaak bij den laatsten Elfstedentocht heugt nog menigen „Hollander”; het oelebord met de raadselachtige zwanen verlaat van verwaandheid bijna de schuurvorst, zooveel wordt er tegenwoordig over geschreven, en de romans, welke ons als „Friesch” worden voorgezet en zwaar met Friesche namen doorspekt zijn, zijn al haast niet meer te tellen. Het is mogelijk, dat dit alles uit werkelijke belangstelling en waardeering voortspruit, maar op vele Friezen maakt een en ander den indruk, dat het meer op een mode begint te gelijken, waarbij komt, dat menige schrijver Friesland en het Friesche volk in een onjuist licht plaatst door er voorstellingen van te geven, welke stellig de voorwaarden vormen voor een „best seller”, maar die niet in overeenstemming zijn met de werkelijkheid.

In tegenstelling met deze literatuur *over* Friesland is die welke *in* Friesland in denzelfden tijd ontstaan is, bescheiden te noemen. Men dient echter in aanmerking te nemen, dat het Friesche taalgebied weinig uitgestrekt is en dat helaas nog niet iedere Fries in staat is de volkstaal te lezen, eenvoudig omdat het hem op de schoolbanken niet geleerd is. Intusschen leidt deze toestand tot een vrij strenge schifting, zoodat hetgeen er in het Friesch verschijnt doorgaans den toets der critiek zeer wel doorstaan kan. Niet-Friezen die de Friesche cultuur kennen, hebben daar meer dan eens op gewezen.

Friesland is vóór alles een land van boeren en dit agrarische karakter weerspiegelt zich ook in de letterkunde. Van de romans welke er in 1940 en 1941 in het Friesch verschenen, spelen de meeste in het boerenleven. Daar is allereerst de populaire en begaafde schrijver Reinder Brolsma, wiens verdiensten het vorige jaar ook van overheidswege erkend werden door het toekennen van den Harmen Sytstra-prijs. Zijn reeds in 1926 verschenen boek *„It Heechhof”*, dat in 1939 voor de derde maal gedrukt werd (een prestatie waartoe slechts weinig Friesche uitgaven het vermogen te brengen), beleefde in 1940 onder den titel *„Menschen tusschen Wad en Wouden”* een Nederlandsche vertaling. Als nieuwe romans verschenen van Brolsma het groote werk *„Groun en Minsken”* en *„It Widdou's bern”*. Het eerste verhaalt van het lief en leed op een kleine boerderij in de kleistreken, waar de strijd om de vruchten der aarde al te zeer de niet-materieele waarden des levens overheerscht. Er bestaan plannen voor een Nederlandsche vertaling van dit belangrijke voorbeeld van Friesche vertelkunst, waarvan de titel, Bodem en Menschen, wel zeer van dezen tijd is. Ouderwetscher klinkt: „Het kind der weduwe”; het betreft hier trouwens de uitgave in boekvorm van een ouder werk van Brolsma, dat in vervolgen in een tijdschrift verscheen. Het vervolg op „It Heechhôf”, de roman *„It Aldlân”* (Het Oudland), beleefde een herdruk. De schrijver heeft nog plannen voor een derde en laatste deel.

Van het kleinere werk van Brolsma noemen wij een bundel novellen *„Bylâns de wei”* (Langs den weg), welke vertelt van het harde en wisselvallige leven van zwervende kooplieden, colporteurs en kermisgasten, dat met veel gevoel en fijne humor beschreven is, en de novelle *„Mame en de greate boer”* (Mame en de groote boer). In beide gevallen betreft het een uitgave in boekvorm van in tijdschriften gepubliceerd werk. Trouwens, van Brolsma ligt nog veel waardevol proza verspreid in allerlei Friesche periodieken, dat ten zeerste verdient voor breede kringen toegankelijk gemaakt te worden.

Een boerenroman is, zooals de titel reeds aangeeft, ook *„Paed nei eigen hoamleger”* (Pad naar eigen erf) van den in Ned.-Indië wonenden schrijver Nyckle J. Haisma. De Fries Peke Donia keert voor den tweeden keer terug uit Indië, vergezeld van zijn zoon. De eerste maal ontving het „heitelân” zijn gerepatrieerden zoon gereserveerd en met wantrouwen, doch ditmaal zal het er niet in slagen den „Indiaan” tot een vertrek te doen besluiten. Peke is van plan om te blijven. De hunkering in Indië naar boerenwerk en boerengrond, naar de koele atmosfeer van den kleihoek was te sterk. Het boek vertelt nu, hoe Peke tenslotte een vrouw en een kleine boerderij vindt en zijn leven doet wortelen in den bodem van zijn voorvaderen.

Uit dit voorbeeld blijkt reeds het groote belang van het Friesche boek voor de Friesche volkscultuur: het versterkt den band tusschen den mensch en zijn grond en wijst den Frieschen boer op den zin van zijn bestaan. Dit doet ook het prachtige en gave werk *„De sûnde fen Haitze Holwerda”* (De zonde van Haitze Holwerda) van den jongen prozaschrijver Ulbe van Houten, dat in 1941 terecht een derden druk beleefde.

Een debuut was de verschijning van den boerenroman *„De Gouden Swipe”* (De Gouden Zweep) van Abe Brouwer, waarin de hartstocht beschreven wordt

welke er in een jongen kleiboer voor het paard en de paardensport leeft en die hem alles, hoeve en levensgeluk, doet opofferen voor het bezit van de eenmaal in het jaar verreden gouden zweep. Is dit werk romantisch en springt het hier en daar uit den vorm, zoo boeit het toch onweerstaanbaar en heeft het moraal ook in de natuurbeschrijvingen groote kwaliteiten. Deze natuurbeschrijvingen zijn trouwens een der sterkste zijden van het Friesche schrijversgilde, dat hiermede zijn Germaanschen aard niet verloochent. Men vindt ze ook buitengewoon gevoelig en sterk beeldend in *„De Hoara's fen Hastings"* van wijlen Simke Kloosterman. Van dit boek, reeds jaren uitverkocht, is in 1940 een herdruk verschenen waarvoor groote belangstelling bleek te bestaan. Terecht karakteriseerde Dr Kalma dit werk, dat zoo nauw vergroeid is met de geheel eigen sfeer der Friesche Wouden, de zandgronden in de omgeving van Twizel en Drogeham, als de manifestatie van een geest, welke straalt van moed en kracht en als een getuigenis van liefde voor den adel van het volksleven.

Veel minder hoog grijpt *„De gouden tried"* (De gouden draad), van W. Cuperus, een volksschrijver, wiens heem de omgeving van Dokkum vormt en die in dit volksverhaal het arbeidersleven in het laatst der vorige eeuw ten plattelande schildert. Het boek is vooral bedoeld voor orthodox-christelijke kringen en is dan ook niet van eenzijdigheid vrij te pleiten. Voor de kennis van het landarbeidersleven ongeveer een halve eeuw geleden is het echter van veel belang.

Voor wij van het proza afstappen dient nog genoemd te worden de zeer goede novelle *„De erven fen Freark Tobiks Hendrikje"* van P. Akkerman en het veel verkochte *„It geheim fen de Greate Wielen"* van Sjoerd van der Schaaf, een poging om een Friesche detectivegeschiedenis te geven. De meeningen over de vraag, of Van der Schaaf hierin geslaagd is, loopen uiteen, doch afgezien hiervan komt het ons voor, dat de kracht der Friesche literatuur zeker niet op dit gebied ligt.

Naast het proza vraagt de poëzie onze aandacht. De veel gelezen dichter Fedde Schurer bundelde in *„Fen twa wâllen"* (Van twee wallen) verzen der laatste jaren, waaronder vertalingen van La Corona en The Holy Sonnets van den Engelschen dichter John Donne (1573—1631). A. Jousma verrijkte de Friesche literatuur met een bundel, welken hij *„Kime lûd"* (Stem [illegible]) noemde. Uit deze verzen treedt ons een [illegible] liefde voor de natuur tegemoet; het weelderige [illegible] verraadt, dat de dichter zijn jongelingsjaren in den bloei der Jong-Friesche beweging bewust heeft ondergaan.

Klaes Sierksma vertaalde met medewerking van Dr. Willy Krogmann (Hamburg) een gedeelte uit de Edda en wel de Völuspá in het Friesch, *„De foarsizzinge fen de Wolwa"*, De voorspelling van de Wolwa. Uit deze vertaling blijkt de oerkracht van het nog niet te zeer verintellectualiseerde Friesch dat in staat is deze oud-IJslandsche volksliteratuur sterk beeldend en suggestief weer te geven.

Nog op een andere wijze is er een band gelegd tusschen de Friesche literatuur en dr. Krogmann. Deze vertaalde namelijk een aantal verzen van R. P. Sybesma, welke hun ontstaan regelrecht dankten aan de gebeurtenissen in Mei 1940, op bijzonder geslaagde wijze in het Duitsch en bundelde ze, met de Friesche origineelen en een korte levensbeschrijving van Sybesma, onder den titel *„Der zehnte Mai"*. Hoewel het boekje slechts op beperkte schaal verspreid werd en de aangekondigde Friesche uitgave ervan (onder den titel „De swetten útlein") nog steeds op zich laat wachten, werd het toch in Friesland spoedig bekend en gaf het aanleiding tot zeer verschillende reacties. Niemand echter die de visie van den dichter niet kon deelen, heeft de letterkundige waarde van zijn werk durven ontkennen. Als positieve bijdrage tot een Germaansche hergeboorte is deze bundel de aandacht volop waard.

De Fryske Bibleteek, die het uitgeven van goede Friesche literatuur wil bevorderen, heeft een goede daad verricht door het nagelaten werk van den volksdichter Sjoerd Meinesz in een bundel *„It rike jier"* (Het rijke jaar) voor breedere kringen toegankelijk te maken dan die welke de kleine bladen van den Frieschen Zuidwesthoek lazen. Meinesz, die eenige jaren geleden te Staveren overleed, was meer dan een schrijver van vlotte volksrijmpjes; in zijn beste werk toont hij zich een dichterlijken geest, die gegrepen werd door de geheel eigen atmosfeer van het kustland tusschen Hindeloopen, Sloten en Staveren, die het volk en het volksleven kende en het verleden als een stuk levende werkelijkheid met zich meedroeg. In zijn werk ruischen de sparren van Gaasterland, blinken de meren van den Zuidwesthoek en koorst de bedrijvigheid van visschers en schippers; „gea-dichting" (streekpoëzie) in den besten zin des woords.

Nagelaten werk is ook de ballade *„Lisck fen Eysinga"* van Simke Kloosterman, welke in de reeks De Fryske Librije verscheen. Naast zwakkere bladzijden komen hierin ook fragmenten voor, welke nog eens duidelijk laten zien welk een begaafde schrijfster

---

Worauf warten wir doch? Ist es nicht auf einem grossen Herolds- und Trompetenruhm? Welches Glück liegt in lauten Tönen! Es gibt eine Stille, welche würgt: wir horchen schon zu lange.

Friedrich Nietzsche: Die Unschuld des Werdens

Friesland in mej. Kloosterman verloor. Te hopen is, dat eerlang haar geheele literaire nalatenschap het licht zal zien.

Omstreeks 1920 verscheen van de hand van Douwe Kalma een groot tooneelwerk, getiteld Kening Aldgillis, dat zijn stof ontleende aan het leven van den Frieschen koning van dien naam, die omstreeks 700 leefde. Op dit historische drama is nu een vervolg gepubliceerd, dat dr. Kalma *„Leafwyn"* doopte, naar den zoon van Redbad. In dit stuk, dat van veel kleineren omvang is dan „Kening Aldgillis", wordt de legende van Willibrord, die de heilige runderen op Fosteland niet ontzag en toch zijn geestvermogens behield, verbonden met de levensgeschiedenis van Redbads zoon, die Christen werd en door zijn vader aan Foste geofferd werd, naar de opvatting, dat het recht en de trouw het hoogste zijn en inbreuk daarop geboet moet worden. De begaafde schrijver belooft ons nog een derde drama over het leven van Redbad.

Hoewel van een geheel ander karakter dient hierbij ook genoemd te worden de vertaling van de hand van jhr. mr. T. A. M. A. van Humalda van Eysinga van *Phormio*, een blijspel van den Romeinschen dichter Terentius, die in de tweede eeuw voor onze jaartelling leefde. De vertaler zette met dit werk een traditie voort; van hem verscheen reeds vroeger een Friesche vertaling van Sophocles' Koning Oidipous en van Ovidius' Metamorphoses.

Van de schoone letteren naar de studie der literatuur is een kleine stap. Dr. D. Kalma schonk den Friezen het derde deel van zijn omvangrijk overzicht der Friesche letterkunde, *„De Fryske Skriftekennisse"*. Hij behandelt in dit deel werk uit de jaren 1867 tot 1897 en doet zijn beschouwingen volgen door een met zorg samengestelde bloemlezing.

De bekende taalkenner, taalstrijder en schrijver Jan Jelles Hof, meer bekend als Jan fen 'e Gaestmar, wiens Friesche Dialectgeographie in wetenschappelijke kringen veel waardeering verwierf, heeft tijd gevonden voor het schrijven van zijn gedenkschriften, welke verschijnen onder den titel *„Fjirtich jier taelstriid"* (Veertig jaren taalstrijd). Reeds zijn drie kloeke deelen van de pers gekomen, terwijl nog een vierde zal volgen. Voor de kennis van den Frieschen taalstrijd en van de taal zelve — het boek is in zeer zuiver volks-Friesch geschreven — zijn deze gedenkschriften van veel belang.

Een levensbericht van een bekenden Fries uit de tweede helft der vorige eeuw, namelijk van den socialist en volksman Oebele Stellingwerf, deed ds. J. J. Kalma verschijnen. In de vroegere arbeidersbeweging heeft Stellingwerf een tijdlang een belangrijke rol gespeeld, waarbij een sterk Friesch besef hem nimmer verliet. Als zoodanig is hij te vergelijken met Pieter Jelles Troelstra.

Met dit werk zijn wij reeds op het gebied der wetenschap gekomen. Hierbij dient vooral het werk der Fryske Akademy genoemd te worden, een geleerd genootschap, dat eenige jaren geleden werd opgericht en dat onder zijn enkele honderden leden geleerden en intellectueelen uit Friesland, Nederland, Duitschland, Engeland en Skandinavië telt. Bij haar wetenschappelijk werk houdt de Akademy in de eerste plaats haar belangstelling op Friesche vraagstukken gericht. Van de in 1940 en 1941 verschenen uitgaven der Akademy noemen wij een bundel lezingen welke gehouden zijn op de tweede jaarvergadering (*„De twade jiergearkomste fen de Fryske Akademy"*) door prof. Kapteyn, dr. Sipma en prof. Brouwer, en het *„Frysk Jierboek 1941"*, welk jaarboek naast Friesch wetenschappelijk werk proza en verzen van hedendaagsche Friesche schrijvers bevat. Zoo wordt de zoo begeerenswaardige band gelegd tusschen volk en wetenschap en volk en kunst.

De Akademy subsidieerde het in 1941 verschenen derde deel van het *„Frysk Sêgeboek"*, van S. J. van der Molen, een zoo volledig mogelijke verzameling Friesche sagen, welke in vier deelen compleet zal zijn.

Van de onder de „geakinde" (heemkunde) vallende werken, noemen wij een gedegen studie, berustende op uitgebreide onderzoekingen, van dr. O. Postma over het Friesche dorp als kerkelijke en wereldlijke eenheid tot aan de Fransche revolutie (*„It Fryske doarp as tsjerklike en wrâldske ienheid foar 1795"*), dat in verband met de pogingen in dezen tijd om tot nieuwe dorpseenheid te komen, niet van actualiteit ontbloot is, en een werkje van ds. J. Kalma, *„By de âlde tsjerken lâns"*, dat de belangstelling van den Fries tracht te wekken voor het kostbare cultuurbezit dat de vele oude kerken op terp en gaast vormen.

Voorts hebben velen geijverd voor het goede kinderboek. De Friesche jongens en meisjes, voor zoover zij de volkstaal kunnen lezen, mogen zich gelukkig prijzen met de verschijning van twee gezonde, levende, natuurlijke kinderboeken en wel *„Jonges fen Gaesterlân"* (Jongens van Gaasterland) van Inne de Jong, terecht bekroond door de stichting It Fryske Berneboek, en een bundel fijnzinnige verhalen van mevr. Visser—Bakker, *„As de dagen koarte"* (Als de dagen korter worden).

Wij hebben niet alles kunnen noemen. Onvermeld bleven vele brochures en kleinere geschriften, de vele tooneeluitgaven, doch uit het bovenstaande blijkt reeds voldoende, dat de Friesche [illegible] letterkunde de beide afgeloopen jaren weer een [illegible] uitbreiding en versterking heeft ondergaan, welke, het weinig uitgestrekte taalgebied in aanmerking genomen, tot voldoening stemt. Een beter bewijs, dat het Friesche volk meer en meer naar het Friesche boek grijpt, zal men moeilijk vinden, dunkt ons.

BOEKBESPREKINGEN

Het Drentsche Boerenhuis en zijn ontwikkeling *door S. J. van der Molen. Uitgeverij „Hamer", 's-Gravenhage.*

In het aantrekkelijk formaat, waarin de Uitgeverij „Hamer" te 's-Gravenhage ook het boekje van Mr. Reydon „Wat is Heemkunde" uitgaf, verscheen als tweede nummer van de Heemkunde-serie het boekje van Van der Molen met bovenstaanden titel. Door dit werkje en zijn bijna tegelijkertijd verschijnende publicatie „Het Saksische Boerenhuis in Zuidoost-Friesland" (Uitg. „Het Noorder Land", Groningen, 1941), heeft Van der Molen onze literatuur aangaande de Saksische boerenwoning met twee belangrijke studies vergroot.

Wat in „Het Drentsche Boerenhuis en zijn Ontwikkeling" treft, is de voorraad kennis inzake dit onderwerp, waaruit de schrijver put. Het is telkens duidelijk, dat hij niet alleen de desbetreffende literatuur volkomen beheerscht, maar ook dat hij land, volk en woning door eigen aanschouwing kent en begrijpt. Er is hier geen stedeling aan het woord, die het wel zoo goed is geweest eenige nota te nemen van wat hier in het Oosten des lands (in de „provincie"!) nog aan boerenhuizen te zien is, maar er spreekt hier iemand, die met liefde en eerbied het boerenhuis beschouwt, omdat het getuigt van een oude, vaderlandsche cultuur, omdat het huis op zijn wijze weerspiegelt nood en noodzaak van onze boeren, zonder wie Nederland al veel eerder omlaag getuimeld zou zijn van de hoogte, waarop het wegens zijn gebrek aan volksche waarden immers geen aanspraken kon laten gelden.

De schrijver onderscheidt drie typen huizen: het oud-Drentsche huis, het overgangstype en het nieuw-Drentsche huis. De ontwikkeling van het eene naar het andere type wordt door den schrijver op eenvoudige, duidelijke wijze verklaard. Het overgangstype vindt zijn oorzaak in de ontwikkeling van het Drentsche boerenbedrijf in de 17de en 18de eeuw. Maar ook het oud-Drentsche huis moet men zien als het resultaat van een lange ontwikkeling! De schrijver rekent hier grondig af met de idee, dat het oud-Drentsche huis iets heel erg primitiefs zou zijn, zoo uit den tijd van die Batavieren. U weet wel! In dit verband wijst Van der Molen op Duitsche studies betreffende het boerenhuis, waarin men ook de overtuiging heeft uitgesproken, dat het oud-Saksische huis, dat „men" in ons land het best kent uit zijn Twentschen vertegenwoordiger, het los hoes, een product moet zijn van een eeuwenlange ontwikkeling.

Bijzondere aandacht heeft de schrijver gegeven aan de boo, zooals we die nog aantreffen bij Oud-Schoonebeek. Hij beschrijft de constructie van het gebouw, het leven van den booheer en [illegible] op de problemen, die aan de boo vastzitten.

Een hoofdstuk „over de beteekenis van enkele benamingen" en een „lijst van benamingen, voorkomende bij het Drentsche boerenhuis" voltooien den tekst van het werk. Vermelding verdienen verder de verzameling prachtige foto's, die in het boekje zijn afgedrukt en het aanhangsel met een achttal plattegronden en opstanden van boerderijen.

In deze jongste uitgave van Van der Molen hebben wij een kunnende bijdrage tot onze kennis van de Saksische cultuur, zooals die in onze Oostelijke provincies in boerenhuis en kleederdracht, in taal en gebruiken tot uitdrukking komt en die gelukkig nog niet ten onder is gegaan door de verstedelijking, waardoor het Westen van ons land vrijwel van al zijn waarden ontbloot en nu armelijk en berooid in den nieuwen tijd staat.

JOH. THEUNISZ.

De Tuinspiegel, *Uitgave N.V. Amsterdamsche Boek- en Courant Mij, Amsterdam.*

Dat de kunst van novellen schrijven in het Nederlandsche taalgebied zonder veel gevolg wordt beoefend is zoo vaak beweerd, dat men onder de suggestie van deze critiek zou geraken, indien men nu en dan de gelegenheid niet eens aangreep deze overtuiging, welke de eene criticus den andere schijnt na te schrijven, aan de werkelijkheid te toetsen.

Wanneer men zich echter de moeite wil geven om het Nederlandsche proza, alleen maar van de laatste zestig jaren, na te gaan, dan treft men daarin zooveel uitstekende novellen, dat men zich verwonderd afvraagt, hoe het mogelijk is, dat een dergelijke bewering een axioma kon worden.

Wellicht ontstond er onduidelijkheid omdat men het begrip novelle teveel bond aan de opvattingen, welke hierover golden in de Engelsche en Amerikaansche litteratuur. Hetgeen de Angelsaksen onder een „novel" verstaan dekt onze traditie van kort verhaal echter geenszins. Zoomin als vorm en inhoud van het Nederlandsche korte verhaal overeenkomst vertoonen met de wijze waarop buitenlandsche schrijvers hun stof behandelen, zoomin is het gewenscht het een maatstaf aan te leggen, welke hier niet gelden kan. Men mag den Nederlandschen schrijver den eisch niet stellen, dat hij zich uitheemsche voorbeelden zou kiezen. Leggen wij het korte prozawerk, dat onze schrijvers voortbrachten naast het beste van hun collega's uit andere landen, dan zal het niet veel moeite kosten om in te zien, dat het onredelijk is beider werk te vergelijken.

Men vindt in andere talen geen werk, dat vergelijkbaar is met b.v. de verhalen, welke in Slauerhoff's schoonste boek: „Schuim en Asch" voorkomen. Men vindt er geen vergelijkingsmateriaal voor de schetsen van Couperus of van Aart van der Leeuw, noch voor de korte verhalen van een Van Looy, een Hopman, een Van Schendel, of een Kuyle.

Zooals het echter op menig ander gebied ging, zoo was het ook hier, de vreemde litteratuur was beter. De schrijvers zochten contact met het werk van (verdienstelijke) schrijvers uit den vreemde, en het gevolg was, dat vele invloeden niet verwerkt werden, dat voorbeelden werden gecopieerd.

Het proza werd verwaarloosd voor het interessante geval, voor de demonstratie van de kennis der zielkunde.

Twee van de drie novellen, welke de N.V. Amsterdamsche Boek en Courant Mij opnam in haar nieuwe serie „De Tuinspiegel", t.w. het verhaal van R. Blijstra „Gericht op zelfbehoud", en van Floris Kapteyn „Gongyla", verdrinken in de psychologie en vertoonen toch een tekort aan karakteruitbeelding. Het is het goed recht van den schrijver een en ander aan de intelligentie van den lezer over te laten, maar lang niet altijd schijnen hier de reacties van de handelende personen verantwoord (hetgeen nog iets anders is dan logisch). Daardoor komt het dat men deze novellen — het proza van Blijstra overtreft dat van Kapteyn — met eenigen wrevel ten einde leest.

Het derde verhaal, van Willem de Geus, is de geschiedenis van een marconist, die uit genegenheid voor een buffetjuffrouw zijn dienst verzuimt en aldus [illegible] wordt van een scheepsramp. Het verhaal is sympathiek door de oprechtheid waarmee er over de zaken des dagelijkschen en nachtelijken levens wordt gesproken en door de kennis van het leven aan den wal waarmede het is geschreven. Het is vrijmoedig zonder grof te zijn. Een [illegible] zeemansverhaal.

H. K.

Karl Heinrich Waggerl: Brood, *roman vertaald door Albert [illegible], N.V. Uitgevers Mij. „Kosmos", Amsterdam.*

Wat te zeggen van Waggerl's boerenroman *Brood*, dit vriendelijk, [illegible] klein-burgerlijk boek. Zoo dicht als Griese's *Weisskopfe* bij ons staat, hoewel het gebeuren in dat boek verhaald, zich in verre voortijden afspeelt, zoo ver staat Waggerl's roman van ons af, hoewel hij nog in dezen tijd handelt. Men vindt er letterlijk niets van zichzelf in terug; het betreft een wereld welke ons volkomen vreemd is. Men herinnert zich Carossa's woorden: „Mit jener Klarheit aber, die uns manchmal im Halbschlummer überkommt, stieg das Wissen auf, wie lügnerisch es wäre, das Glück der einfachen Seelen zu suchen, wenn man doch nicht mehr zu ihnen gehört." En wie behoort nog, wie behoorde ooit, tot de eenvoudige zielen — zielen zonder één *Vraag* — waarmede wij in dit boek kennis maken? Ons drukte, tijdens de lectuur van dezen roman, hetzelfde dat Regina drukt (slechts éven mág drukken) in de eenzaamheid van het (hier uitgebeelde) landleven: „Niets, niets gebeurt hier, ze kan veel of weinig doen, de prijs is altijd slechts het naakte leven. . ." Dat naakte leven is hard, doch tegelijk idyllisch, en waar het

tenslotte een schokkend drama tje oplevert, moetge u toch niet te ongerust maken; het is slechts om met een des te aangenamer idylle te besluiten. Waggerl ziet het gebeuren van deze levens niet veel anders dan zijn simpele (simplistische) figuren zelf het ondergaan. Het staat niet opgenomen in een eigen visie op *het leven* (gelijk bij alle groote schrijvers van het boerenleven het geval is), en dát vooral is het schrale van dit naakte leven, datgene ook waardoor dit boek ons ver en vreemd blijft.

Niettemin is er toch wel iets boeiends in Simon, de hoofdfiguur van dit boek. Inderdaad, hij alleen is standvastig, zijn leven is onwankelbaar ingericht, als de loop van het jaar zelf. Maar dit boeiende is tevens datgene waardoor hij van ons vervreemdt. Wie leeft er zoo zonder vragen, zoo onwankelbaar geconcentreerd op het naakte leven — zonder dat dit ongecompliceerde en ongekwelde zijn tot een menschelijk *tekort* wordt. Bovendien: elke psychologische verdieping (die hoegenaamd niet exclusief aangewezen is op een spitsvondig psychologisch ontrafelen en ontleden) ontbreekt bij deze figuren; zelfs bij Sebastiaan, den zwelfzieken zoon, die geen wortels heeft in de aarde, worden geen exacter accenten bereikt. Hij ontgaat ons, zooals die plotselinge, al te kortstondige zelfconfrontatie (pg. 192) van dien anderen zoon, Peter, zonder een spoor in ons achter te laten aan ons voorbijgaat.

Neen, dit boek doet weliswaar hier en daar aan Knut Hamsun denken (in zooverre men bemerkt dat Waggerl Hamsun gelezen heeft), maar alles wat Hamsun tot Hamsun maakt, ontbreekt aan deze oppervlakkige . . . ontspanningslectuur. Niettemin: als ontspanningslectuur is dit boek zeer wel te waardeeren. Veel meer zelfs dan Coolen, met wien hij, ten onrechte, vergeleken wordt.

Albert Helman leverde een uitstekende vertaling.

H. Br.

Kalender 1942 Volksche Werkgemeenschap, Uitgeverij „Hamer", 's-Gravenhage.

Gaarne vestigen wij hier nog de aandacht op den voortreffelijken kalender voor het jaar '42, door de Volksche Werkgemeenschap uitgegeven en verschenen bij de Uitgeverij „Hamer". De 52 bladen van dezen week-kalender vormen een verzameling van even zoovele met zorg gekozen foto-reproducties. Oude volksche kunst wisselt af met landschappen, karakteristieke koppen, voorbeelden van boerderijen enz., alle voorzien van min of meer uitvoerige en steeds instructieve onderschriften. Kortom, een kalender dien wij gaarne aanbevelen: een leerzaam en smaakvol bezit.

B.

K A N T T E E K E N I N G

HET TEGELSCHILDERIJ

Men merkt op, dat het wel degelijk zin heeft het tegelschilderij te verwerpen. In ons vorig nummer wezen wij, in een bespreking van het Midwinternummer van het tijdschrift Hamer, dit verwerpen af, en reproduceerden een o.i. uniek specimen van tegelschilderij-kunst.

Tegenover de argumenten, waarop men dit verwerpen grondt, wil ik hier het navolgende nog aanvoeren.

Ten eerste meen ik, dat als een ding schoon is (en het tegeltableau, dat wij reproduceerden, was zulks onbetwistbaar), het getheoretiseer gevoeglijk kan zwijgen. De schoonheidsontroering is een waardevoller „realiteit", een beter argument ook, dan de logica van het verstand.

Ten tweede meen ik, dat het argument, dat elke tegel afzonderlijk een afgerond ornament, een decoratief in zich besloten orde moet zijn, onjuist is. Deze norm geldt nl. voor niet één tegel. Een tegel kan op zich een schijnbaar afgesloten orde vertegenwoordigen en schoon zijn (voor den verzamelaar, die hem voor andere doelemden gebruikt dan waarvoor hij bestemd is), doch het toch niet „doen" in de veelvoudige „herhaling" die bij het normale *gebruik* als vloer- of muur-bedekking verondersteld wordt. Het is die vloer- of muur-bedekking welke een decoratief in zich afgerond „geheel" moet zijn. Anderzijds kan een tegel (en dit is zeer vaak het geval) geen bijzondere kunstwaarde vertegenwoordigen en toch, bij het normale gebruik van wand- of vloerversiering, een prachtig effect opleveren.

Ten derde is het onjuist te meenen, dat een onbetwistbaar schoon tegelschilderij, gelijk wij reproduceerden, in zijn afzonderlijke tegels niét-schoone en niet-afgeronde resultaten zou moeten opleveren. Men behoeft van bedoeld tegelschilderij maar enkele tegels uit hun verband los te maken om te bemerken, dat zij ook op zich verrassende (en verrassend schoone) eenheden opleveren. Het is met dergelijke fragmenten als met zoovele (volmaakt willekeurige) details van schilderijen: men kan er nooit op uitgekeken komen, zoo harmonisch en schoon zijn ze, zulk een innerlijke orde verlegenwoordigen ze.

Men bespeurt dan, zal men opmerken, de behoefte om het geheel te zien. Inderdaad. Maar dat de tegelverzamelaar ten overstaan van *zijn* tegel die behoefte niet bespeurt, bewijst reeds, dat hij het geheim van den tegel zelfs nog niet vermoedt.

En is het bezwaar tegen het tegeltableau niet juist het bezwaar van den tegel-verzamelaar, van den man die den tegel waardeert los van zijn onlosmakelijke bestemming?

H. Br.

